



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna  
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Racconti ipotetici.*  
*Vittorio Sereni tra prosa e poesia*

Relatore  
Prof. Andrea Afribo

Laureando  
Valentina Tibaldo  
n° matr.1057953 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017



Secondo Piovene in controtela a molte poesie contemporanee è possibile leggere «racconti ipotetici», dal momento che tali componimenti alludono a diverse vicende, non realizzandone completamente nessuna. Se «in un poeta classico il racconto che sottostà ai versi è chiaro, univoco, traducibile in vera prosa», di una poesia moderna è più difficile scrivere un riassunto sicuro, sintetizzarne la storia in termini netti: il «concentrato narrativo» sottostante resta, infatti, «imprecisato in quanto il poeta ne dà qualche figura ma non tutte e quelle che dà, sparse, lacunose, slegate, spesso ambigue perché sono la risultante di più di una figura sovrapposta una all'altra»<sup>1</sup>.

Tale stratificazione e complessità risponde nel caso di Sereni al tentativo di esprimere una realtà che, anche sulla scorta della lezione fenomenologica, appare sfuggente, molteplice, mutevole, la cui decifrazione avviene nel tempo, consta di verifiche successive, dell'affastellamento di esperienze diverse in un processo potenzialmente infinito. La poesia diviene, così, strumento conoscitivo non solo descrivendo il reale ma riproducendone la struttura aperta, incerta, variamente decifrabile e a questo scopo la forma lirica risulta inadeguata:

se si intende parlare non a vuoto della poesia come costruttività, come vero e proprio atto creativo, è all'Ariosto e a pochi altri che occorre riferirsi. Proprio perché posto di fronte a un mondo irto e molteplice, folto di contraddizioni e disguidi, portò la propria natura ad accogliere quanto più poteva delle vicende umane e soprattutto a riprodurre il corso e a darne l'equivalente fantastico: ad essere tanto più aperta e comprensiva quanto più l'esistenza si rivelava irriducibile ad un'unica interpretazione.

Con tanto mondo da fronteggiare, questo poeta si diminuì come lirico e si accrebbe come narratore appunto per essere più pienamente e largamente poeta. E non è a dire quanta salute sia possibile oggi attingere da un tale esempio<sup>2</sup>.

La componente narrativa della poesia di Sereni, però, non si lega solo ad un processo di adeguamento alla realtà esterna ma risponde anche ad un'esigenza interna al processo conoscitivo e compositivo. A lui è, infatti, precluso il «*raccourci fascinateur*», l'«*art bref*» di Char che, come ha scritto Poulet, «sta tutto nell'esiguità del tempo concesso alle cose per il loro ingresso nella coscienza»<sup>3</sup>: per Sereni l'istante è, al contrario, «un germe cui occorre una lunga maturazione e che dunque viene apparentemente messo da parte in attesa di

---

<sup>1</sup> G. PIOVENE, *Un traguardo nuovo per la poesia italiana*, "Successo", maggio 1966, p. 25.

<sup>2</sup> V. SERENI, *Un'idea per il Furioso*, in ID., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1996, p. 97.

<sup>3</sup> La citazione (tratta da G. POULET, *René Char*, in ID., *Le point du départ*, Parigi, Plon, 1964) è riportata da Sereni nella sua introduzione ai *Feuillets d'Hypnos* (V. SERENI, *I "Feuillets d'Hypnos"*, in ID., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 112).

successive fecondazioni e in vista, più o meno immediata, spesso tutt'altro che immediata, di elaborazioni, accrescimenti per altri apporti, accumuli, dilatazioni»<sup>4</sup>.

Da questa lenta approssimazione ad una realtà complessa e in divenire derivano, dunque, le ipotesi che i testi lasciano affiorare, l'andamento dubitativo che essi assumono. La dimensione narrativa permette di inscenare il continuo processo di decifrazione e la costante tensione verso il centro significativo dell'esperienza senza che i componimenti perdano organicità e coesione: proprio nel loro dispiegarsi, inoltre, si sprigiona «una corrente di emozione» derivante da «fatti, personaggi, passioni» che, seppur frammentari, «sembrano sempre prossimi a rivelarsi interi»<sup>5</sup>. In questo risiede la «costruttività» il «vero e proprio atto creativo» della poesia per Sereni, come risulta anche da una lettera scritta a Fortini il 19 ottobre '63:

tale poetica provvisoria guarderebbe con sospetto sia la poesia di commento e di consultazione raziocinante sia la poesia giudicante sia la poesia argomentante; e auspicerebbe invece una poesia eminentemente inventiva, che nascesse dall'elaborazione dei dati emotivi, ideologici, raziocinanti, eccetera e producesse situazioni e materiali diversi da quello di partenza o in cui questi entrassero come ingrediente magari invisibile e impercettibile... La mia tendenza a fare una poesia di parvenza e di struttura sempre più narrativa è più eloquente del discorso che faccio qui, per quanto imperfettissima e contraddittoria<sup>6</sup>.

2

L'ipotesi si fa, cioè, scommessa sulla vitalità della poesia, sulla capacità di creare e non solo di commento e di giudizio.

Com'è noto, però, la conquista di questa *parvenza* e «struttura sempre più narrativa» avviene attraverso un lungo processo che inizia nel dopoguerra e culmina alla metà degli anni '60. Le tracce di questa complessa fase di trasformazione nel modo e nella concezione di fare poesia si leggono negli *Immediati dintorni* che, pubblicati per la prima volta nel 1962, sono, per definizione dello stesso autore, un «diario intermittente»<sup>7</sup>: si tratta, infatti, di un volume composito in cui si trovano frammenti di poesie che confluiranno, poi, negli *Strumenti umani*, dichiarazioni di poetica, brani narrativi, scritti critici e traduzioni. Tra questi testi si riconoscono alcune letture estremamente importanti per Sereni, come quella di Williams da cui deriva l'idea di una poesia come «*autonomo organismo vivente*»<sup>8</sup>, «un'*esistenza* in più tra le esistenze reali, magari contraddetta dalla successiva o collaterale, un volto di più,

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> G. PIOVENE, *Un traguardo nuovo per la poesia italiana*, cit., p. 25.

<sup>6</sup> V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995, p. 35.

<sup>7</sup> Così Sereni in una lettera a Debenedetti riportata in apparato a V. SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di GIULIA RABONI, introduzione di GIOVANNI RABONI, Milano, Mondadori, 1998, p. 355 (d'ora in poi indicata come TP).

<sup>8</sup> V. SERENI, *La musica del deserto*, in ID., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 71.

un movimento di più nella sfera del *possibile*<sup>9</sup>; si leggono, poi, alcune riflessioni significative sul senso di scrivere e si trovano alcune sperimentazioni e abbozzi che preludono le forme più mature. Soprattutto, però, *Gli immediati dintorni*, mostrano come, parallelamente all'adozione di modi narrativi in poesia si sviluppi una produzione in prosa che conosce anch'essa una trasformazione nella funzione e nei risultati.

Alcuni brani prosastici, infatti, sembrano rispondere al bisogno avvertito da Sereni di «risarcire la realtà, colmando scrupolosamente le falle aperte dall'illuminante arbitrio del cortocircuito lirico»: l'autore vuole recuperare circostanze, dettagli, particolari concreti della propria esperienza che non riesce ad esprimere in poesia, per cui la sua *vocazione* alla prosa ha, in primo luogo, una giustificazione etica<sup>10</sup>. Questa esigenza di risarcimento del vissuto è particolarmente evidente nei confronti della prigionia, sia per i modi scorciati ed ellittici in cui questa era stata espressa nel *Diario d'Algeria*, sia perché rappresenta un assillo che tormenta il poeta, un «enigma di cui non viene a capo, che la memoria ripropone di continuo e che ammette soluzioni disparate e molteplici»<sup>11</sup>. Il carattere pervasivo dell'esperienza della reclusione si lega non tanto alla sua natura traumatica, quanto al fatto che realizza, come ha scritto Fortini, l'incontro tra predestinazione psicologica e realizzazione storica<sup>12</sup>: l'appuntamento mancato con la storia avvera, cioè, il timore, che già si affacciava in *Frontiera*, che l'attesa si ripieghi su sé stessa, che la realtà si riveli come il «dominio delle esperienze sempre lambite, sfiorate e mai messe a segno»<sup>13</sup>. Per questo, nel *Diario d'Algeria* la condizione del prigioniero si presenta come assoluta e la sua immutabilità si traduce nella proliferazione dei termini astratti, quali *oblio, attesa, noia, vuoto, eternità* più che nell'adozione di un lessico specifico, che rimane, invece, molto circoscritto (nella prima edizione si limita a *campo, tenda, «filo / di ferro», torma, sentinella* a cui, nel 1965, si aggiungono *prigioniero, torretta, scolte*).

Dieci anni dopo la fine della guerra, Sereni ritorna sugli episodi che avevano dato origine ai componimenti della sezione omonima del *Diario* e ne scrive delle versioni in prosa raccolte sotto il titolo di *Algeria '44*. Non intende, così, smentire la «compatta perfezione

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>10</sup> GIOVANNI RABONI, *Introduzione a TP*, p. XV.

<sup>11</sup> V. SERENI, *Nota dell'autore* in ID., *La guerra girata altrove*, Verona, Editiones Dominicæ, 1970, p. 25, poi in apparato a ID., *Poesie*, edizione critica a cura di D. ISELLA, Milano, Mondadori, 1995, pp. 455-56; d'ora in poi siglata P).

<sup>12</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 127.

<sup>13</sup> P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 384.

del totalmente alienato»<sup>14</sup> espressa nei versi, la cattività è ancora una dimensione insuperabile, un tempo che scorre per ritornare su sé stesso immutato ma nel confermare questa sentenza, il poeta la arricchisce di dettagli sulle condizioni di vita, sentimenti, stati d'animo, aneddoti. Se in poesia è soprattutto la tenda a rappresentare la ristrettezza dello spazio e la limitatezza dell'orizzonte, in prosa si parla esplicitamente di *segregazione*, «campi di prigionieri», *cattività*, «campo di concentramento» e spesso se ne indica il numero. I prigionieri, poi, non sono accomunati solo dall'essere *morti* ma condividono a tratti una residua vitalità e la dimensione collettiva è, in genere, maggiormente rappresentata: mentre nel *Diario* la forza della pronuncia soggettiva dà perentorietà ai versi e rende assoluti i pochi dati del paesaggio, nei brani di *Algeria '44*, invece, il punto di vista spesso si allarga a includere la comunità dei reclusi, ricorrendo a forme impersonali, adottando la prima persona plurale o ricorrendo a modi di dire, espressioni idiomatiche riferite soprattutto ai momenti di convivialità.

Questi scritti rispondono alla preoccupazione di Sereni di comunicare e non solo esprimere le vicende algerine, sfuggendo così a quello che chiama «male del reticolato»<sup>15</sup>, ovvero il rischio che l'esperienza rimanga un fatto personale, inaccessibile a chi non l'abbia condivisa. Per questo mentre le poesie del *Diario* contengono la sentenza, il risultato finale, le prose di *Algeria '44* mostrano più spesso il processo, verificano volta per volta la portata dell'assenza, misurano la distanza e la vicinanza dai compagni, registrano le minime variazioni di un percorso che pure non cambia mai meta.

Se a quest'altezza è possibile contrapporre componimenti in prosa e in versi, i brani scritti successivamente sulla prigionia e la cattura mostrano come le due forme condividano le stesse strategie testuali, oltre ad una fitta serie di rimandi tanto che Raboni ha parlato di un «inesauribile macrotesto-serbatoio»<sup>16</sup>. Per riuscire a dire, Sereni ricorre qui ad una stratificazione di avvenimenti e testi e si concentra più sugli eventi precedenti e successivi all'Algeria, quasi che il senso dell'esperienza mancata si cogliesse meglio, ora, ai suoi margini. Mengaldo ha definito la narratività di queste poesie – ma è riferibile anche alle prose – come il «processo mediante cui l'io scopre sé stesso e dice sé a sé stesso attraverso il dipanarsi delle cose e degli eventi nel quale è come contenuto»<sup>17</sup>: la comprensione avviene, dunque, nel testo, attraverso il suo svolgersi e il suo tentativo di significazione. I

---

<sup>14</sup> P.V. MENGALDO, *Tempo e memoria in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 234.

<sup>15</sup> TP, pp. 20-24.

<sup>16</sup> G. RABONI, *Introduzione a TP*, p. XV.

<sup>17</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 361.

componenti assumono un andamento meno lineare, più aperto, il loro dettato è complicato da rettifiche, smentite, precisazioni, dubbi. In alcuni casi il monologo diventa un dialogo interiore, altre volte accoglie voci altrui o, come nel caso del *Male d'Africa* si rivolge ad un interlocutore, affidando a questo il compito di decifrare il senso della vicenda algerina.

L'anelito all'appuntamento con la storia diventa, inoltre, sempre più scopertamente tensione alla pienezza dell'esperienza e per questo può assumere le forme della pulsione erotica frustrata: la perdita dell'amata, il suo sottrarsi diventa emblema di una realtà sfuggente e mai saldamente posseduta, oltre a sottolineare il nesso tra dimensione bellica ed amorosa («un uomo va in guerra con un amore, magari disperato d'amore»<sup>18</sup>). Il significato del proprio vissuto sembra emergere, poi, seppur precariamente, a distanza, a partire da una prospettiva scopertamente posteriore, attraverso il filtro della memoria e si esprime nei modi obliqui della riflessione saggistica o della dimensione onirica. Del sogno, in particolare, non vengono ripresi solo gli scenari ma la retorica in grado di far sussistere in compresenza sentimenti contrastanti, eventualità opposte.

Il mutamento dei modi della prosa e della poesia, assieme al rapporto che lega queste due forme, di cui *Gli immediati dintorni* recano alcune tracce, fa sì che la nuova sezione aggiunta alla seconda edizione del *Diario d'Algeria* sia un prosimetro ma, soprattutto, consente a Sereni di raggiungere, alla metà degli anni '60, alcuni dei suoi risultati più alti con *Gli strumenti umani* e *L'opzione*. Nella terza raccolta poetica così come nel lungo testo narrativo si dispiega, infatti, la cifra fondamentale del Sereni maturo: il parlato, la sua capacità di ricreare «*cadenze, esitazioni e pause tipiche*» del ceto borghese<sup>19</sup> attraverso un paradossale «dialogo-monologo»<sup>20</sup>, che filtra e accoglie l'alterità.

Inoltre, se *Gli strumenti umani* rappresentano la conquista di una poesia di «parvenza e di struttura sempre più narrativa», *L'opzione* può definirsi un racconto ipotetico, in cui fatti o episodi minimi scatenano ricordi, congetture, dubbi, previsioni nel protagonista; è, poi, una storia che potrebbe continuamente avvenire, realizzarsi in diverse forme senza che ciò accada mai. Sereni sfrutta la forma narrativa del *roman à suspense* per mettere in scena l'anelito ad un orizzonte di senso capace di spiegare e tenere insieme la molteplicità e mutevolezza dell'esperienza nello scorrere del tempo: anche se si tratta di un obiettivo irraggiungibile per l'autore, anche se un finale risolutore è impossibile, il mistero del libro

---

<sup>18</sup> V. SERENI, *La sconfitta*, TP, p. 318.

<sup>19</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 185.

<sup>20</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, in S. AGOSTI et al., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno Milano 28-29 Settembre 1984, Milano, Librex, 1985, p. 29.

del futuro sostiene la trama, portando chi legge ad esperire la problematica ricerca di senso, continuamente esposta al rischio della sua assenza. Significativamente il poeta spiega la natura di questo testo in modi simili a quelli che usa per le poesie di Williams:

*L'opzione* è una cosa. Cioè non è un racconto, non una poesia in prosa, non un "giallo" poliziesco, non un messaggio, non una satira, non uno studio sociologico, non la rappresentazione di un determinato ambiente. Nessuna insomma di queste cose, anche se ogni tanto e di volta in volta ne prende l'aria, ma "una cosa". [...] Se dicessi: un organismo vivente, a parte la pomposità e – forse – la presunzione di quest'altro termine, andrei già più vicino a quel che intendo. È chiaro che quando si dice "organismo vivente" l'espressione ha un senso almeno approssimativo se suggerisce l'esistenza di altri organismi viventi sui quali o tra i quali esso è destinato ad agire, se stabilisce, cioè, una relazione. Altrimenti è ricondotto alla staticità di quegli altri termini ai quali non ho voluto ricorrere<sup>21</sup>.

Il testo è «un organismo vivente» perché, in un certo senso, pare accadere mentre viene letto: è scritto al presente non per una contemporaneità di parola e azione ma perché consiste nel dialogo tra un io e un tu partecipanti alla Buchmesse di Francoforte. Questo è, però, anche il limite dell'*Opzione* che sia nel suo svolgersi sia, esplicitamente, nel finale, constatata come l'istante attuale, la pienezza dell'esistenza non possa essere trattenuta dallo scrivere: l'attimo, infatti, «nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato» e al testo non rimane che la propria tensione, il riferimento deittico ad un qui ed ora che sono assenti. Il discorso si risolve, così, in chiacchiera, il futuro appare una dimensione preclusa perché nella città tedesca tutti dimostrano di aver dimenticato il passato, concentrati solo sul concludere affari: senza memoria, partecipazione umana, senza quell'«elemento primordiale, cosmico e mitico che è il mare»<sup>22</sup>, il racconto non può chiudersi sul *parleranno* della *Spiaggia* ma con il virgiliano «*cecidere manus*».

Nell'ultima fase della produzione di Sereni, la possibilità di espressione è soggetta ad una verifica ancora più radicale, perché si aggrava il sospetto che l'unica esperienza praticabile sia quella del vuoto e che l'arte non possa farsi atto creativo ma solo limitarsi a dire sé stessa. Sia in prosa che in poesia si infittisce la pratica metadiscorsiva, anche se la coincidenza di testo e di riflessione sul suo farsi rappresenta per l'autore un «sintomo ricorrente e tipico del nostro tempo, a volte in modi inquietanti per non dire prevaricanti»<sup>23</sup>. È soprattutto nei versi di *Stella variabile* che si esprime la vergogna di «uno osservante sé mentre si scrive / e poi scrivente di questo suo osservarsi»<sup>24</sup> mentre nei brani aggiunti alla seconda edizione degli *Immediati dintorni* e in quelli più propriamente narrativi che avrebbero forse

<sup>21</sup> Così Sereni spiega il testo in una lettera a Scheiwiller riportata in apparato a *TP*, p. 443.

<sup>22</sup> P.V. MENGALDO, "La spiaggia" di Vittorio Sereni, in ID., *La tradizione del novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 248.

<sup>23</sup> V. SERENI, *Il lavoro del poeta*, "Poetiche", 3, 1999, p. 333.

<sup>24</sup> *Un posto di vacanza*, *P*, p. 230, *V*, vv. 12-13.



costituito *La traversata di Milano*, prevalgono modi più ironici e meno drammatici. Questo sembra dovuto a una minore considerazione da parte di Sereni della propria produzione prosastica ma anche ad una visione in un certo senso proustiana dello scrivere in prosa, per il cui romanzo racconta la ricerca della scrittura: come dice in una lettera a Fortini, la «faticaccia di scrivere una poesia, parlo sempre in termini personali, è tutta consumata o quasi, anteriormente alla scrittura; mentre in prosa è il contrario»<sup>25</sup>. *L'opzione* stessa è, in fondo, un racconto costruito attorno al cercare un libro.

Questa forma, inoltre, era stata adottata da Sereni proprio per indagare ulteriormente l'esperienza dell'assenza rappresentata dalla prigionia; solo nel 1970, però, il poeta perviene ad un testo compiutamente narrativo che pare poterne restituire il senso in quanto assume fino in fondo la distanza che lo separa dagli avvenimenti bellici. *Ventisei* sono, infatti, gli anni trascorsi tra un viaggio in Sicilia compiuto dall'autore con la moglie e la figlia e il tempo in cui era di stanza negli stessi luoghi; il titolo contiene, però, anche un riferimento ad alcuni versi di Kavafis che paiono «chiudere la partita» a nome di Sereni<sup>26</sup>. L'estrema mediazione rappresentata dal ritorno e dalle parole altrui non gli consente certo di vivere pienamente gli spazi e le vicende del passato ma gli permette di ritrovare i nomi, ritessere nella memoria i propri scritti e riscoprire la possibilità irrealizzata e irrealizzabile di un consorzio umano. Solo di passaggio, spostandosi con l'auto sembra all'autore di cogliere il reale, i cui elementi si affastellano in un discorso che è sempre più un soliloquio e il presente non è quello del dialogo ma della riflessione: la tensione verso l'alterità non viene meno ma questa entra nel testo in forme più mediate.

Sereni non pare più poter credere all'arte come «organismo vivente» e riconosce, invece, di essere «fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera incomincia»: questa constatazione, però, non fa cessare la scrittura ma porta l'autore ad indicare nella «selva, le parole, da attraversare» la via per la «trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro»<sup>27</sup>. Questa prospettiva di attraversamento delle parole risulta forse in fondo insoddisfacente per Sereni ma sembra consentire un nuovo dialogo tra le forme: nel *Sabato tedesco*, il secondo tempo dell'*Opzione*, non è più la dinamica tra l'io e il tu a muovere il testo ma l'alternanza delle poesie ai brani in prosa, di cui costituiscono una continuazione, un commento, una dimostrazione.

---

<sup>25</sup> Lettera de 30 dicembre 1963 (V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, cit., p. 37).

<sup>26</sup> *TP*, p. 200.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 202.

Sereni non può dichiarare una volta per tutte l'impossibilità dell'esperienza, l'invalidità dell'arte escludendo così i racconti ipotetici che accompagnano ogni esperire e ogni dire nella modernità. Di fronte al ritrarsi del reale indaga, dunque, non le possibilità attuali ma «il futuro che mai è stato, i cento futuri del passato»<sup>28</sup> anche se, come ha scritto Fortini a proposito del finale del *Posto di vacanza* «è il ritorno, al di là della illusione, ad una terra accettata *perché* sul punto di essere lasciata ad altri»<sup>29</sup>.

In questo lavoro si è osservato lo svolgersi del percorso sereniano tra prosa e poesia soprattutto attraverso l'analisi ravvicinata dei testi. Questo metodo è sembrato non solo particolarmente valido in sé ma anche il più adatto a restituire la complessità della postura di Sereni – sempre oscillante, aperta al dubbio e alla contraddizione – e del rapporto tra i generi qui considerati.

Nel primo capitolo si è analizzato il ruolo della prosa nel passaggio dai modi del *Diario d'Algeria* a quelli degli *Strumenti umani*. Si è ripercorsa per questo la prima edizione degli *Immediati dintorni* che fornisce alcune coordinate del percorso di Sereni, concentrandosi sugli scritti di poetica con cui si apre (*Il male del reticolato*) e si chiude (*Il silenzio creativo*) questo diario. Data la centralità dell'esperienza della prigionia nella vicenda umana e intellettuale del poeta, si è analizzato come questa ha trovato espressione prima in poesia, con forme analoghe a quelle di *Frontiera*, piegate, però a un diverso significato, poi in prosa con i brani di *Algeria '44* e poi nelle forme più ibride del *Male d'Africa*.

Il secondo capitolo è stato, invece, interamente dedicato all'*Opzione*, considerato uno testi narrativi più riusciti dell'autore. Il racconto, particolarmente lungo e complesso, ha richiesto uno studio dettagliato e l'adozione di alcuni strumenti di analisi narratologica per mostrarne la struttura peculiare e illuminarne il significato.

Nell'ultimo capitolo si è, prima, delineata la postura più scettica e nichilista dell'ultimo Sereni e le conseguenze sulla sua visione dell'arte analizzando alcune poesie di *Stella variabile* e il discorso pronunciato nel 1980 alla fondazione Corrente e intitolato *Il lavoro del poeta*. Ci si è, poi, concentrati sul ruolo che la prosa ha assunto nella fase estrema della sua produzione, analizzando due testi che costituiscono un ritorno e un ripensamento dell'esperienza della cattura e della Fiera di Francoforte, *Ventisei* e *Il sabato tedesco*.

---

<sup>28</sup> *Imi*, p. 224.

<sup>29</sup> F. FORTINI, *Un posto di vacanza*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 203.

## I. «Trouver une langue»

### 1. Gli immediati dintorni

#### 1.1 «Come gettare un seme, e aspettare che spunti la pianta»

Alla metà degli anni '60 Sereni pubblica la sua terza raccolta, *Gli strumenti umani* (Einaudi, 1965), «per tanti versi [...] la svolta decisiva» della sua produzione<sup>1</sup> e, contestualmente, compie «una riorganizzazione a posteriori [...] di tutto il suo esiguo ma ben investito patrimonio di poesia»<sup>2</sup> con le nuove edizioni di *Frontiera* (Scheiwiller, 1966) e del *Diario d'Algeria* (Mondadori, 1965). È il punto di arrivo di un lungo processo che, a partire dalla fine della guerra<sup>3</sup>, porta l'autore a rielaborare l'esperienza della prigionia, ad affrontare la realtà del neocapitalismo e approntare «lo strumento di una nuova lingua poetica»<sup>4</sup>. Si tratta di un percorso condiviso con altri poeti della sua generazione, con Luzi e Caproni in particolare, con cui Sereni ha intensi scambi e che pervengono a risultati espressivi analoghi: *Nel magma* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963), *Gli strumenti umani* e il *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (Milano, Garzanti, 1965) sono, a detta dello stesso Caproni, «opere in un certo senso legate fra loro, pur nella differenza di stile e [...] di qualità, da una strana affinità di fondo nel loro gestire»<sup>5</sup>.

Le tracce di questa lunga e complessa fase di elaborazione e trasformazione si leggono negli *Immediati dintorni*, volume composito di prose e poesie scritte, per la maggior parte, negli anni '50 e '60, la cui prima edizione uscì nel 1962, presso il Saggiatore<sup>6</sup>. Sereni in una lettera a Debenedetti lo definisce un «diario “ricostruito”», i cui brani spesso «sono tolti da scritti di più ampie proporzioni e con diversa finalità» e, soprattutto, un diario «costante e

---

<sup>1</sup> P.V. MENGALDO, *Tempo e memoria in Sereni*, cit., p. 234.

<sup>2</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 21.

<sup>3</sup> Lo stesso Sereni indica nella *Nota* in calce agli *Strumenti umani* che «tutti i testi compresi nel volume appartengono al periodo 1945-65», ma che «sarebbe possibile [...] per ciascuno di essi stabilire una data “di partenza” e una “di arrivo”: nel qual caso, però, alcune “partenze” rischierebbero di figurare anteriori persino al '45». La nota viene espunta nella seconda edizione della raccolta (Einaudi, 1975) e si legge in apparato a *P*.

<sup>4</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 30.

<sup>5</sup> G. CAPRONI, *Le risposte di Vittorio Sereni*, in S. AGOSTI *et al.*, *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno Milano 28-29 Settembre 1984, Milano, Librex, 1985, p. 13. In questo intervento il poeta ripropone alcune considerazioni sugli *Strumenti umani* risalenti al 1965 e sottolinea l'importanza del libro che non solo, come il *Diario d'Algeria*, salva la fiducia nella «cosiddetta generazione di mezzo, cresciuta nell'ombra della dittatura e lacerata dalla guerra» ma «addirittura salva [...] la fiducia nell'atto poetico: nella sua possibilità e nella sua intatta, anche se non unica, necessità» (*Ivi*, pp. 11, 14).

<sup>6</sup> A questa seguì, postuma, una seconda edizione a cura della figlia Maria Testa Sereni, V. SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, il Saggiatore, 1983. I testi sono stati raccolti anche in *TP*, da cui si cita.

incostante», con molti «vuoti» in termini di letture, «interessi (culturali e non culturali) e momenti *anche più importanti*»<sup>7</sup> in parte espressi, invece, nelle raccolte poetiche<sup>8</sup>. Il critico, nella *Nota introduttiva*, recepisce queste indicazioni ma le riconduce ai modi del comporre propri di Sereni, modi intermittenti dove i «vuoti» sono, però, «attesa» in cui si prepara la poesia:

c'è una famosa zolla di zucchero, messa nell'acqua dal giovane Bergson, che da anni sta disciogliendosi e ricristallizzandosi nella storia della filosofia. Nella storia della poesia di Sereni ci sono grumi di vita, che hanno preteso tutto il necessario, fisiologico tempo di soluzione per poi, da quella fluidità sostanziosa, disponibile a tutte le assimilazioni organiche, arrivare a cristallizzarsi liricamente. Anche le note del diario hanno richiesto un simile tempo<sup>9</sup>.

*Gli immediati dintorni* partecipano dello stesso assunto che presiede alla produzione poetica, per cui, come ha scritto Mengaldo, «non si può *cercare* la poesia, bisogna attenderla pazientemente, a volte disperatamente, avviluppata al bozzolo delle occasioni»<sup>10</sup>. Ne condividono, però, anche i «grumi di vita», i nuclei espressivi fondamentali, in primo luogo – ed è lo stesso poeta ad indicarlo – «la Resistenza come esperienza mancata per circostanze di fatto (guerra e prigionia)<sup>11</sup>: l'«assillo» su cui Sereni dice di essersi «accanito per anni», in versi e in prosa e «soprattutto a tu per tu con sé stesso, quasi si trattasse di un enigma di cui non veniva a capo, che la memoria riproponeva di continuo e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici»<sup>12</sup>. *Gli immediati dintorni* si aprono, fatta eccezione per il primo testo, *Lettera d'anteguerra*, con una serie di brani che raccontano le vicende

10

---

<sup>7</sup> La lettera del 25 gennaio 1962 è riportata nell'apparato a *TP*, pp. 357-58.

<sup>8</sup> Blanchot ritiene, invece, positiva l'intermittenza nei diari, perché per conoscersi, è necessario il silenzio: «qui, plus que Proust, désire se souvenir de lui-même? C'est pourquoi il n'est pas d'écrivain plus étranger à l'enregistrement au jour le jour de sa vie. Celui qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir». L'intermittenza è, poi, necessaria nei diari degli scrittori, dal momento che «l'écrivain ne peut tenir que le journal de l'œuvre qu'il n'écrit pas». La scrittura è, infatti, «l'expérience la plus obscure» che va vissuta nella sua radicalità e non può essere regolarmente addomesticata in un diario (M. BLANCHOT, *Le journal intime et le récit*, in ID., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 271-79).

<sup>9</sup> G. DEBENEDETTI, *Nota introduttiva* a V. SERENI, *Gli immediati dintorni*, il Saggiatore, Milano, 1962, pp. 8-12; poi in *TP*, p. 6 da cui si cita. Questa sottolineatura del valore positivo del tempo è particolarmente significativa se confrontata con l'ultima delle indicazioni di Sereni: «nella saltuarietà di questo diario-non diario gioca certamente uno dei motivi dannati della mia esistenza: la mancanza di tempo e la mia incapacità (spesso) di organizzare il mio tempo» (*ivi*, p. 358).

<sup>10</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 373. In questo senso va forse letta l'affermazione conclusiva di Debenedetti secondo cui «gli «immediati dintorni» del titolo sarebbero «proprio quelli della poesia di Sereni, o spesso della poesia senz'altro», *TP*, p. 7.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 358. Sereni indica a Debenedetti i temi del «dibretto» in una lettera del 29 marzo 1962 e le sue parole trasmigrano identiche nella *Nota introduttiva*, *ivi*, p. 5.

<sup>12</sup> V. SERENI, *Nota dell'autore* in ID., *La guerra girata altrove*, Verona, Editiones Dominicae, 1970, p. 25, poi in *P*, pp. 455-456 da cui si cita. Anche in questo testo Sereni ribadisce l'inesaustività dei suoi scritti: «oggi mi accorgo che dai miei brevi referti su figure o fatti di quel periodo molte cose sono rimaste escluse, e non delle meno indicative», *ibidem*.

dell'ufficiale Sereni tra il '42 e il '44: i mesi di ferma a Bologna (*Bologna* '42<sup>13</sup>, dove la prosa accompagna la poesia *Diario bolognese* poi inserita nella seconda edizione del *Diario d'Algeria*<sup>14</sup>), la tradotta verso la Grecia (*Lubiana* '43<sup>15</sup>), la cattura in Sicilia, (*Sicilia* '43<sup>16</sup>), la prigionia (*Algeria* '44<sup>17</sup>, una sorta di versione in prosa di alcune poesie della sezione *Diario d'Algeria*, e l'importante scritto *Male del reticolato*<sup>18</sup>). Il libro contiene poi alcuni versi intitolati *Un venticinque aprile*<sup>19</sup> (ovvero i versi iniziali e finali della poesia *Nel sonno* degli *Strumenti umani*<sup>20</sup>), una nuova redazione, accompagnata da un commento, di due poesie del *Diario d'Algeria* (*Due ritorni di fiamma*<sup>21</sup>), i brani *Rappresaglie*<sup>22</sup> e *Cominciavi*<sup>23</sup>, e i due racconti<sup>24</sup> *L'anno quarantatre*<sup>25</sup> e *L'anno quarantacinque*<sup>26</sup>. Raboni definisce questi scritti «intersecati o addirittura incapsulati l'uno nell'altro», «una sorta di unico e in qualche modo inesauribile macrotesto-serbatoio» che nasce dagli «oscuri, inesorabili meccanismi interiori che trasformano un'assenza fortuita o forzata in omissione, tradimento, rimorso»<sup>27</sup>.

Non meno problematico è il rapporto con il presente, con un «mondo nuovo», «diverso da quello precedente» in cui Sereni «stenta ad orientarsi»<sup>28</sup>; pur non amando il suo tempo<sup>29</sup>, però, l'autore non rinuncia a tentare di comprendere e rappresentarne gli elementi costitutivi, come la città, soprattutto Milano (*Broggini di corso Garibaldi*<sup>30</sup>), la fabbrica, (*Angelo in fabbrica*<sup>31</sup>), l'ideologia (i versi di *Intermezzi*<sup>32</sup> poi ripresi in *Corso Lodi* negli *Strumenti umani*<sup>33</sup>). Significativamente, poi, Sereni indica a Debenedetti che il «perno intorno al quale ruota il

---

<sup>13</sup> TP, pp.10-11.

<sup>14</sup> P, p. 61.

<sup>15</sup> TP, pp.11-13.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 13-17.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 17-20.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 20-24.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>20</sup> P, pp. 145-148.

<sup>21</sup> TP, pp. 63-66; poi in P, pp. 73, 75.

<sup>22</sup> TP, p. 58.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>24</sup> Questi due testi non compaiono nella prima edizione degli *Immediati dintorni*, ma poiché risalgono al '63 e '65 si è ritenuto opportuno considerarli in questo discorso.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 72-79.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 83-90.

<sup>27</sup> G. RABONI, *Introduzione* a TP, p. XV.

<sup>28</sup> Sereni lo dichiara in un intervento tenuto alla Scuola media inferiore G. Pascoli di Parma il 22 dicembre 1979 che è raccolto in A. BERTOLUCCI *et al.*, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, con due interventi di C. SEGRE e L. LUMBELLI, Parma, Pratiche editrice, 1981.

, p. 52.

<sup>29</sup> «Non lo amo il mio tempo, non lo amo» dice *Nel sonno* (P, p. 147, V, v. 9).

<sup>30</sup> TP, pp. 56-57.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>33</sup> P, p. 150.

volume»<sup>34</sup> sono le *Arie del '55-'56*<sup>35</sup>, un brano tra «rêverie e racconto» che offre un'efficace rappresentazione dello smarrimento dell'autore che si trova a frequentare «la grande Esposizione, da poco riaperta» in una città che «potrebbe essere Milano, non fossero le luci delle funicolari che di notte segnano l'altezza delle colline a settentrione e a oriente. Potrebbe dunque essere Como o Lugano o Locarno, per esempio, solo che è molto più grande»<sup>36</sup>. Il testo è denso di immagini surreali alle quali, come ha giustamente notato Bonfanti, «si concede a momenti un credito di simbologia quasi kafkiana, ma su cui si agisce non sapendo chiaramente quel che esse contengano, celino o svisino nel loro spessore opaco»<sup>37</sup>: si pensi, ad esempio, alla «piscina con dentro le foche di gomma, qualche canotto, i palloni dei giochi sull'acqua, dove di giorno certi uomini pagati apposta si tuffano con indosso mute, maschere e pinne, con qualunque tempo, come per pescare» o «il figlio dodicenne» di «O.S., un vecchio compagno di Conservatorio, perso di vista dai tempi della guerra», «vestito da marinaio come usava una volta, fischietto nel taschino, collettone e ancore, scriminatura accurata»<sup>38</sup> che con «vocetta temeraria e spavalda» accompagnato da «orchestra e cantante negro»<sup>39</sup> prende parte ad uno «straordinario concerto che non vuole finire»<sup>40</sup>.

12

Tuttavia, di fronte al «corruccio», allo «smarrimento rispetto alle cose che cambiano e si confondono senza che si riesca a trovare il bandolo del mutamento e della commistione» c'è, anche in questo volume, «per contrappeso – miracoloso o no – l'intervento degli amici, il senso che l'amicizia ancora riesce a dare, come rimedio, l'ordine che a suo modo riesce ancora a mettere nella confusione e nell'incomunicabilità, lo strumento valido di distinzione e di giudizio sulle cose che essa riesce ancora a proporre»<sup>41</sup>. L'amicizia con la sua «crescente problematicità»<sup>42</sup> ma anche forza e importanza è uno dei «motivi essenziali» segnalati dallo stesso Sereni e il diario è affollato di amici, come Bertolucci, a cui è dedicata la *Lettera*

---

<sup>34</sup> Lettera del 29 marzo 1962, riportata in *TP*, p. 358; l'espressione è utilizzata anche da Debenedetti nella sua *Nota* introduttiva (*ivi*, p. 5).

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 37-43.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>37</sup> G. BONFANTI, «L'opzione» dopo «Gli strumenti umani», «Palatina», IX, n. 31-32, Luglio-Dicembre 65, pp. 125-126.

<sup>38</sup> *TP*, pp. 37-38.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 41. Si veda anche la poesia *Un sogno degli Strumenti umani* (*P*, p. 159)

<sup>41</sup> Così Sereni spiega il senso della poesia *Gli amici* (*Sul rovescio di un foglio*, *TP*, p. 60).

<sup>42</sup> Lettera del 29 marzo 1962 (*ivi*, p. 358); anche in questo caso, ritroviamo le stesse parole nella *Nota* introduttiva di Debenedetti (*ivi*, p. 5)

d'anteguerra<sup>43</sup>, o Saba protagonista di «una storia vera o press'a poco»<sup>44</sup>, *Angeli musicanti*<sup>45</sup>, uno dei testi più intensi della raccolta.

Ma amici sono anche i poeti tradotti, Pound<sup>46</sup>, Apollinaire<sup>47</sup>, Frénaud<sup>48</sup>, Williams<sup>49</sup>, i «poeti negri»<sup>50</sup> se, come dice l'autore, queste «traduzioni hanno quasi sempre un valore affettivo»<sup>51</sup>. *Gli immediati dintorni*, infatti, non restituiscono un'immagine esaustiva dell'attività del Sereni traduttore – clamorosa in questo senso è l'assenza di Char<sup>52</sup> – ma indicano alcuni incontri significativi che avranno la loro parte nell'elaborazione di nuove forme di scrittura poetica e, soprattutto, mostrano come «i testi da tradurre» non siano per lui «oggetti», bensì, come ha scritto Mengaldo, «esperienze partecipabili»<sup>53</sup>. Lo stesso si può dire per quegli autori, come Rimbaud<sup>54</sup> o Kavafis<sup>55</sup>, protagonisti degli interventi critici qui raccolti: il valore della cultura risiede, infatti, secondo Sereni, «non tanto nella facoltà di comunicare quanto piuttosto in quella di accomunare», cioè nella «facoltà di raccogliere altri, e sé stessi con altri, attorno a qualcosa – e che sopravvive all'interno del lavoro di ognuno, come bisogno o ricerca o nostalgia di presenze senza cui quel lavoro non si darebbe o sarebbe bruciato all'origine»<sup>56</sup>.

In virtù di ciò, accade spesso che riflessioni sui propri modi e ragioni di far poesia si sviluppino a partire dalle traduzioni o dagli scritti critici, oltre che dagli auto-commenti. Così, ad esempio, è nell'*Omaggio a Rimbaud* che si parla di un «rapporto drammatico e attivo, perseguito coi mezzi, della poesia tra l'individuo e il mondo»<sup>57</sup> ed è in seguito alla traduzione del *Pont Mirabeau* che si afferma l'impraticabilità del nesso lirica-solitudine. Questo si lega anche al rifiuto di ogni poetica o ideologia della poesia in favore di una sua

13

---

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 24-27.

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 47-49.

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 52-55.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 60-61.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 30-34.

<sup>51</sup> Lettera del 25 gennaio 1962 (*ivi*, p. 357); nella *Nota* Debenedetti scrive: «le traduzioni poetiche qui incluse, pur nella loro fedeltà ed efficacia lirica, segnano alcuni momenti di Sereni identificati su momenti d'altri poeti, hanno cioè valore affettivo e non vogliono dunque apparire come saggi del traduttore Sereni» (*ivi*, p. 5)

<sup>52</sup> Le traduzioni da Char e molte di quelle da Williams vengono destinate negli stessi anni ad altra sede, si veda W.C. WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da C. CAMPO e V. SERENI, Torino, Einaudi, 1961 e R. CHAR, *Poesie e Prosa*, traduzione di V. SERENI e G. CAPRONI, introduzione di G. CAPRONI, Milano, Feltrinelli, 1962.

<sup>53</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 375.

<sup>54</sup> *TP*, pp. 44-46.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 50-52.

<sup>56</sup> V. SERENI, *Poesia per chi?*, "Rinascita", n. 39, 19 settembre 1975, p. 22.

<sup>57</sup> *TP*, p. 44.

esperienza: la meditazione sullo scrivere ha, secondo Sereni, un «carattere dinamico», una «estrema mutevolezza» dal momento che «la vista di un nuovo paesaggio, la lettura d'una pagina che il caso ha aperto un giorno sul tavolo, il suono d'una voce dalla strada bastano a volte per darle una direzione diversa; per costringerla a rivedere tutto quanto da capo»<sup>58</sup>.

Il diario nella sua vocazione contingente e frammentaria è la forma più adatta ad esprimere riflessioni che si vogliono a-sistematiche: in questo si può forse, con Tedesco, scorgere una «lontana ispirazione dello *Zibaldone*» a patto di ricordare che *Gli immediati dintorni* non accompagnano «il lavoro poetico nel suo quotidiano farsi» bensì sono «un diario ricostruito a posteriori, in un ripensamento critico»<sup>59</sup>. Da questo punto di vista è significativo che la prima edizione del libro si apra e si chiuda con le pagine del *Male del reticolato*<sup>60</sup> e del *Silenziio creativo*<sup>61</sup> che, datate rispettivamente '45 e '62, mostrano, in modi ironici e obliqui, l'evolversi delle meditazioni del poeta.

Nel *Male del reticolato*, Sereni, ancora in Algeria, discute l'esempio di un poeta che riesce a far convergere nei suoi versi l'intera esperienza del campo, «non solo il sospiro comune a tutti gli esuli: ma le ore della luce, il vocio che regolarmente accoglieva il formarsi repentino di una tromba d'aria nello stagnare del pomeriggio africano, i visi lunghi sui recipienti vuoti nei molti giorni di magro...». A questi versi presiede, però, «una smodata fiducia» nella possibilità che la vita si trasformi «direttamente in poesia nel punto di maggior tensione»: la materia, così, non viene lavorata, rimane qual è, «inerte seppure concretissima» e sorge «la solita domanda: “Che cosa sarà palese di tutto ciò a chi non sia in grado di intendere queste allusioni, a chi insomma non abbia compiuto questa esperienza?”». L'«accusa di oscurità» che formula Sereni è di segno opposto a quella mossa «a sproposito» agli ermetici e si lega al fatto che «questa poesia non ha creato»<sup>62</sup>, si è fermata all'immediato senza «credere alla pazienza e alla memoria»<sup>63</sup>.

Come l'autore ha poi ribadito anche in altre sedi<sup>64</sup>, nella sua produzione non c'è «immediatezza rispetto agli eventi, alle circostanze, alle cose» ma sempre il filtro del tempo «che passa tra la prima impressione e l'elaborazione» e così i suoi versi «riflettono la sedimentazione, l'acquisizione di altri motivi, l'arricchimento e la dilatazione rispetto alla

---

<sup>58</sup> Così in *Esperienza della poesia*, *ivi*, p. 29.

<sup>59</sup> N. TEDESCO, *Frustrazione esistenziale e rivalsa etica nel nuovo “parlato” di Vittorio Sereni*, in ID, *La condizione crepuscolare: saggi sulla poesia italiana del Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1970, p. 241.

<sup>60</sup> *TP*, pp. 20-24.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 67-70.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>64</sup> Si veda, ad esempio, l'articolo *Esiste il mal d'Africa?* pubblicato in “La Carte Parlanti”, giugno 1947, p. 18 e riportato nell'apparato di *TP*, pp. 385-86.



prima configurazione emotiva e, parallelamente, il sopraggiungere di esperienze diverse, umane e culturali»<sup>65</sup>. Eppure il «male del reticolato» è un rischio da cui non può dirsi immune perché conseguente all'idea che la poesia debba «salvare» «un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza)»<sup>66</sup>.

Negli anni '50 e '60, accanto alla dimensione espressiva acquista progressiva importanza la capacità comunicativa della poesia al punto che Sereni arriva ad affermare: «tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più mi verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo»<sup>67</sup>. Questo non significa rinunciare al tramite dell'esperienza bensì approfondirne gli aspetti che sembrano «intonarsi ai dati di un'esperienza più generale», dato che la guerra e il dopoguerra hanno favorito la coincidenza di «certe sollecitazioni intime» e di «sollecitazioni esterne, sulla natura, sul senso e sull'indirizzo» dello scrivere<sup>68</sup>.

Il fatto poetico si fa, così, più complesso «non più il tentativo di fissare un momento, ma di cavare da quel momento qualche cosa che lo superi, qualche cosa che ne indichi la fertilità di partenza ma dia anche il senso di questa fertilità: cioè una specie di elaborazione o di dilatazione in un organismo di quella che era semplicemente un'emozione di partenza». Anche per questo i tempi di scrittura si dilatano: come indica Sereni nella *Nota* posta in calce alla prima edizione degli *Strumenti umani* l'intervallo tra la «data di “partenza”» e quella «di “arrivo”» di ciascun testo «non implica in alcun modo fasi di lavorazione protratte all'insegna dell'incontentabilità o del rigore dal punto di vista strettamente stilistico, bensì una serie di modifiche e aggiunte, di deviazioni e di articolazioni successive, dilatazioni e rarefazioni offerte o suggerite, quando non imposte, dall'esistenza, dal caso, dalla disposizione dell'ora»<sup>69</sup>.

Dal «peso psicologico», dallo «smarrimento»<sup>70</sup> che queste lunghe fasi di elaborazione comportano, prende le mosse *Il silenzio creativo*: «l'umiliazione del non farcela più. L'umiliazione del lamentarsene, dell'essere in angustie per questo, il brutto spettacolo che uno dà di sé quando si perde in angosciate confidenze su questo». Sereni dice di conoscere «uno scrittore che giunto all'età matura non fu più capace, per anni e anni, di scrivere un

---

<sup>65</sup> Così il poeta nell'intervista rilasciata a Camon nel 1965 e raccolta in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 121-22.

<sup>66</sup> *Il silenzio creativo*, TP, p. 68.

<sup>67</sup> *Esperienza della poesia*, *ivi*, p. 30.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>69</sup> P, p. 469.

<sup>70</sup> TP, p. 68.

riogo»<sup>71</sup> e che «per quanto ne sa, quello scrittore non tenne un diario della propria impotenza – tentazione nella quale si può anche incorrere con la scusa di trovarvi un incentivo risolutore»<sup>72</sup>. L'ironia è scoperta soprattutto se si considera che questo è uno dei pochi testi che l'autore scrive espressamente per *Gli immediati dintorni* poco prima della loro pubblicazione. Il testo è di grande interesse soprattutto perché lega la mutata visione della poesia a questioni di ordine stilistico e in particolare alla necessità della prosa. A questa si invidia «quella specie di sortilegio evocativo con cui [...] dà corpo, illusorio fin che si vuole, a figure, situazioni, vicende, ben oltre la voce, l'accento, la formulazione lirica immediata»<sup>73</sup>. Secondo l'autore, non si tratta di contrapporre una «poesia “figurativa”, narrativa, costruttiva» ad una «poesia “astratta”, lirica, d'illuminazione» bensì di

ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa. Produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi più senso il tenerle distinte?<sup>74</sup>

A tali vertici si possono certamente situare le poesie degli *Strumenti umani*, in cui meglio si esprime la «nuova lingua poetica» grazie alla quale, come ha scritto Isella, «gli riesce di articolare narrativamente la situazione, sciogliendo in movimento la sua stilizzata cifra iniziale» e arrivando a «dare voce a tutto il ventaglio dei sentimenti, passando dal dialogo coi morti al dibattito con i vivi, dai meandri del sogno, a quelli della fabbrica, dalla tenerezza all'ironia, dalla gioia allo sdegno, al risentimento, alla rabbia sferzante»<sup>75</sup>; ma anche i risultati migliori del Sereni narratore, *L'opzione*, *Il sabato tedesco*, *Ventisei*, caratterizzati secondo Raboni da una «stupefacente scioltezza ritmica e sintattica» e da «improvvisi, illuminanti affondi metaforici o allegorici»<sup>76</sup>.

Gli immediati dintorni del titolo potrebbero, dunque, essere quelli della fusione di prosa e poesia che, in questo diario, in parte si prepara attraverso le traduzioni, i versi e, soprattutto, gli scritti prosastici che qui Sereni sperimenta per la prima volta. Questi scritti rispondono ad un imperativo di chiarezza e, si potrebbe dire con Saba, di onestà<sup>77</sup>. E

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>74</sup> *Ivi*, pp. 69-70.

<sup>75</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 30.

<sup>76</sup> G. RABONI, *Introduzione a TP*, p. XVI.

<sup>77</sup> Saba, tuttavia, rimprovera a Sereni la mancata onestà nel racconto che lo vede protagonista, *Angeli musicanti*. Sereni in una lettera al poeta triestino del 28 gennaio 1947 aveva scritto: «il raccontino non ha pretese letterarie: solo, mi pareva doveroso che un'ora della vita di Saba (il quale non avrebbe potuto scriverne per ovvie ragioni) non restasse ignorata ai presenti e ai futuri. Ho cercato di raccontarla nel modo

proprio alla *Storia e cronistoria del Canzoniere* può essere ricondotta una certa tendenza all'auto-chiosa frequente nel volume: per Sereni, tuttavia, più che necessità di una corretta esegesi, pare obbedienza al «bisogno di ristabilire la verità o meglio, a un livello più profondo, di risarcire la realtà, colmando scrupolosamente le falle aperte dall'illuminante arbitrio del cortocircuito lirico» che è, secondo Raboni, «una delle fondamentali ragioni etiche della sua stessa vocazione prosastica». Sereni, infatti, ritorna non tanto sul «testo poetico già scritto» quanto, piuttosto, sulla «situazione in esso rispecchiata o adombrata», aggiungendo «al già “formato” o trasfigurato un certo numero di circostanze, dati di fatto»<sup>78</sup>, esprimendo quel che non era riuscito a dire in poesia. In altri casi è la «vie moderne» che sembra dirsi, almeno di primo acchito, meglio in prosa: *Un angelo in fabbrica* è indicato da Sereni come «spunto per una poesia che immagino lunga e che non mi riesce di scrivere»<sup>79</sup>. In questo dialogo tra prosa e poesia si crea, così, quel «banco di prova» in cui verificare i propri stati interiori e creare quel *milieu* coerente e riconoscibile dal punto di vista storico, sociale, geografico e tipografico grazie al quale non solo l'esperienza rimane vitale ma diventa comunicabile.

---

più semplice e senza il minimo intervento da parte mia. Ecco perché temo un poco la sua ira; ma sono qui, umile bersaglio ai suoi colpi». Il 25 febbraio Saba risponde: «ieri sera un amico mi portò – stranamente commosso – il numero della Fiera che contiene l'estiva storiella del bar e dei piccoli musicanti fiumani. Ti ringrazio, con le riserve che farò più sotto. Artisticamente è molto bello, in modo speciale la descrizione dei musicanti [...]. Il brano è piaciuto a tutti: mia moglie e mia cognata che lo leggevano ieri a sera, piangevano, la vecchia Lina (ma in queste cose il suo giudizio deve essere preso con molte cautele) lo chiamava addirittura celeste. Certo che – come ti ho detto – è assai bello, e capisco che chiunque – tranne me – possa esserne interamente soddisfatto. Sapevo già del resto che sai scrivere in prosa. [...] Detto questo, devo esporti le mie riserve. Esse sono di carattere personale; si riflettono però anche sul tuo scritto, e credo che, se avrai la pazienza e l'intelligenza necessari a seguirmi, mi darai ragione.

L'errore (in quanto di errore può parlarsi) è stato di non aver raccontato l'episodio come veramente si è svolto: nel qual caso, il brano, invece che bello, sarebbe stato bellissimo, e, in certo qual modo, per quanto riguarda un lato almeno della mia natura, definitivo. Quando si racconta un aneddoto, e questo aneddoto si riferisce ad una persona conosciuta e “difficile”, bisogna attenersi il più possibile alla realtà oggettiva. Ogni deviazione, a destra o a sinistra, falsifica la figura che si vuole mettere in luce. L'arte, in questi casi, è di non dire una parola di più o di meno: l'autore deve completamente nascondersi nel fatto che narra: tanto più egli risalta, quanto meno devia e si nasconde nelle cose che dice. *Tu* hai fatto questo, ma hai voluto fare altra cosa ancora (sempre la benedetta letteratura): hai dato così un bello squarcio di prosa, ma hai anche alterata, con danno suo e tuo, la figura del protagonista. Così come tu mi presenti, sono irriconoscibile. Almeno a me che mi conosco. [...]

Quando hai scritto il brano ti trovavi certamente in un momento di magia. Tanto più è un peccato che tu non abbia avvertita la necessità di essere, fino agli estremi limiti del possibile, uno “storico”. Se tu avessi reso, come eravamo quella sera, Maria Luisa [...], tu, Federico ed io [...] il tuo brano sarebbe risultato la più bella cosa che sia stata scritta sulla mia povera e combattuta umanità. E di contraccolpo, anche letterariamente parlando, un capolavoro autentico. Ma sii contento perché, anche così, hai scritto una pagina memorabile, che raccoglierai un giorno fra le tue prose sparse. E in ogni modo grazie infinite per la tua affettuosa intenzione» (U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. GIBELLINI, Milano, Archinto, 2010, p. 46 e pp. 48-50).

<sup>78</sup> G. RABONI, *Introduzione a TP*, p. XV.

<sup>79</sup> *TP*, p. 56. Sereni scriverà, in seguito, la poesia, *Una visita in fabbrica*, ma con un certo travaglio compositivo, viste le numerose varianti, insolite per il poeta.

## 1.2 La lingua della prosa o l'accento

In questo diario si esercita, in parte, il compito che Rimbaud assegnava ai poeti: «trouver une langue»; compito estremamente importante nel dopoguerra quando si verifica «l'evento, del tutto eccezionale, di una lingua, come l'italiano, che per la prima volta, da lingua di cultura, andava imponendosi sia pure confusamente come lingua di comunicazione»<sup>80</sup>. Il problema è anche oggetto di diversi dibattiti, tra cui è particolarmente interessante quello che si sviluppa a partire dalle *Nuove questioni linguistiche*<sup>81</sup> di Pasolini e che coinvolge, tra gli altri, Calvino, Vittorini, Fortini<sup>82</sup> e lo stesso Sereni. Quest'ultimo parlando della propria esperienza «fra il '30 e il '45» confessa, da un lato, la «fatica terribile»<sup>83</sup> che gli costava cimentarsi con la prosa e, dall'altro, l'assenza della «preoccupazione della lingua» quando si trattava di comporre versi dal momento che «s'era affermato» come punto di riferimento «una specie di italiano illustre»<sup>84</sup>. In risposta, Pasolini<sup>85</sup> sottolinea giustamente il nesso tra i due elementi, «tra il fatto che egli non sa porsi oggettivamente il “problema della lingua” e il fatto che gli riesca difficile se non impossibile, scrivere in prosa» e lo indica come «un prodotto sopravvivate dell'inibizione ermetica»<sup>86</sup>.

18

Il giudizio pasoliniano va, però, sfumato, innanzitutto perché l'ermetismo è stato per Sereni non tanto preziosità quanto rarefazione ed essenzialità<sup>87</sup> e, in secondo luogo, perché il poeta riconosce come anche allora gli fosse propria la tendenza «per una poesia “realistica” nelle sue esigenze; di fatto, con timide venature realistiche», l'aspirazione ad «una poesia che mi permettesse di nominare, di dire tranquillamente la parola automobile, o la parola bicicletta, o la parola semaforo, o cavalcavia, o cose di questo genere, che erano poi le cose che sollecitavano in me una specie di entusiasmo biologico (dico *entusiasmo*, anche se non pareva, anche se mortificato nella strozzatura d'obbligo, invariabilmente

---

<sup>80</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 30.

<sup>81</sup> P.P. PASOLINI, *Nuove questioni linguistiche*, “Rinascita”, n. 51, 26 dicembre 1964, pp. 19-22; poi in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1927-1984*, a cura di A. CADIOLI, introduzione di G.C. FERRETTI, Roma, L'unità, 1985, pp. 15-37.

<sup>82</sup> Gli interventi uscirono sul primo numero del “Contemporaneo” (inserto mensile della rivista “Rinascita” n. 5, 30 gennaio 1965): I. CALVINO, *L'italiano, una lingua fra le altre lingue*, pp. 5-6, V. SERENI, *Un'esperienza poetica*, p. 6, E. VITTORINI, *La lingua del lavoro*, pp. 7-8, F. FORTINI, *Scritto e parlato*, p. 8. Una nota redazionale segnala che il testo di Sereni è stato scritto «sulla base di un colloquio col poeta». Gli articoli sono stati successivamente raccolti nel volume *Dialogo con Pasolini* da cui si cita.

<sup>83</sup> V. SERENI, *Un'esperienza poetica*, in *Dialogo con Pasolini*, cit., p. 58.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>85</sup> P.P. PASOLINI, *Diario linguistico*, “Rinascita”, n. 10, 6 marzo 1965, pp. 24-26, poi in *Dialogo con Pasolini*, cit., pp. 88-104.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>87</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 25.

elegiaca)». È questa «difficoltà» che lo porta ad «allargare la cerchia, sfuggendo al vecchio e malinteso rigore», anche attraverso una riflessione sul lessico.

Se Sereni nega l'importanza del problema della lingua è perché gli preme maggiormente sottolineare che la poesia è «questione di accento»<sup>88</sup>: non si tratta di una «ricerca dannata di strumenti linguistici o paralinguistici più o meno espressivi» ma della «qualità costruttiva dell'accento poetico, come punto di arrivo; ma anche come tramite o veicolo – utopistico o no – verso il lettore, magari generico, e non necessariamente “specializzato”, non di quelli che trovano l'esca saporita solo se si presenta come “soluzione a problemi tecnici nati da una convenzione preliminare fra operatore e utente”»<sup>89</sup>. Più della lingua a cambiare nel dopoguerra è l'intonazione della poesia di Sereni e anche su questo agisce l'influenza della prosa, dato che come ha scritto Baudelaire «l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie»<sup>90</sup>. *Gli immediati dintorni* divengono, così, lo spazio in cui si sperimentano toni e registri diversi da quello lirico, ma soprattutto in cui entra il parlato, la forma fondamentale attorno a cui si articola la produzione maggiore dell'autore e che gli consente non solo di includere parti di realtà e frammenti di esperienza ma anche di confrontarsi con l'alterità.

19

Per comprendere questo processo è particolarmente interessante soffermarsi sulle differenze tra la prima e la seconda edizione del *Diario d'Algeria* e sul ruolo che, in questo passaggio, ha svolto la prosa.

## 2. I Diari d'Algeria

### 2.1 *L'Algeria*

Il carattere pervasivo della prigionia si fa evidente per Sereni già durante la sua reclusione nel campo africano tanto che predice ai compagni che «certamente un giorno, entrando in un caffè, assistendo a una partita di calcio, eseguendo un qualunque atto della vita quotidiana e civile, sempre qualcosa di noi, un gesto, un modo di fare, un'esclamazione avrebbe reso riconoscibile in ognuno di noi la qualità di ex-prigioniero, *prisoner of war* di

---

<sup>88</sup> V. SERENI, *Un'esperienza poetica*, cit., p. 59.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>90</sup> S. BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 122.

quella particolare prigionia, e che ognuno di noi l'avrebbe riconosciuta in altri a colpo sicuro»<sup>91</sup>. Vent'anni più tardi lo stesso riconoscimento avviene, in un certo senso, anche per il poeta: alla pubblicazione degli *Strumenti umani*, nonostante all'esperienza algerina sia dedicato un solo componimento, un recensore acuto come Montale indica nella «prigionia dell'uomo di oggi e negli spiragli che si aprono in questa prigionia»<sup>92</sup> il «tema unico» della raccolta, mentre secondo Fortini chi parla in queste poesie «abitava i versi d'Algeria. E di là trasferisce, precisandole o ripetendole a paragone dell'età che stiamo vivendo, le sue coordinate psicologiche e storiche-culturali»<sup>93</sup>.

La pervasività di questa condizione non dipende solo dalla sua natura traumatica: all'origine vi è quello che sempre Fortini ha definito l'«incontro tra predestinazione psicologica e realizzazione storica»<sup>94</sup>; già in *Frontiera* l'idillio era costantemente incrinato dalla tensione («di sotto un lago di calma, / mentre ulula il tuo battello lontano»<sup>95</sup>), dall'attesa («siamo tutti sospesi / a un tacito evento questa sera»<sup>96</sup>), dall'«annuvolarsi delle stagioni sui laghi, dal ricordo di una morte, dal senso della propria fugacità, dal presentimento di una minaccia alle cose e agli esseri più cari»<sup>97</sup>. Doveva quindi, accadere, secondo il critico «che gli eventi impigliassero nella sabbia e nel sole della guerra l'“esile mito” di un giovane letterato italiano; che riserbo, raccoglimento e capitolazione immaginaria di fronte alla vita si obiettassero in una sconfitta nazionale, storica, e in uno stato di prigionia»<sup>98</sup>.

Come ha scritto Faulkner, «a boy, a youth, recognises the existence of love and passion and experience which is his heritage but not yet his patrimony»<sup>99</sup>: per il poeta di Luino, però, l'eredità che diviene patrimonio è la mancanza, l'assenza, l'appuntamento mancato. In *Frontiera*, inoltre, l'attesa non è solo quella propria della giovinezza ma anche di «una generazione senza drammi, senza sofferenze e senza speranze che aspetta, ignorandolo ma

---

<sup>91</sup> *L'anno quarantacinque*, TP, p. 85. L'episodio è raccontato anche in una lettera a Parronchi dell'11 luglio '45 (alla fine dello stesso mese Sereni viene rimpatriato): «un giorno dicevo ai compagni d'infortunio che questa avventura ci lascerà un marchio indelebile, qualcosa come un segno di riconoscimento tra noi; un gesto, un tic nervoso che farà dire all'altro a colpo sicuro: il tale è stato nel campo tale, numero tale. Allora lo dicevo scherzando, ma chi sa se non sia profondamente vero» (A. PARRONCHI, V. SERENI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. COLLI, GIULIA RABONI, prefazione di GIOVANNI RABONI, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 44).

<sup>92</sup> E. MONTALE, *Gli strumenti umani*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, p. 330.

<sup>93</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», cit., p. 173.

<sup>94</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 127.

<sup>95</sup> *Inverno*, P, p. 7, vv. 15-16.

<sup>96</sup> *Terrazza, ivi*, p. 32, vv. 6-7.

<sup>97</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 124.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>99</sup> W. FAULKNER, *The bear*, in ID., *Go down, Moses*, New York, Random House, 1990 [1942], p. 113.

in qualche modo presentendolo, di conquistare in un dramma futuro il diritto di soffrire e di sperare»<sup>100</sup>; la prigionia, però, non è un dramma sufficiente a guadagnare questo diritto:

in piena coscienza bisogna dire che nessuno stato di detenzione è stato più blando del nostro, di noi caduti in mano americana. I vari drammi individuali maturati in rapporto a quella situazione sono un altro discorso. Ma il nostro vero guaio era lì, in quella blanda, torpida, semidillica prigionia. Immaginando la sorte di altri amici e conoscenti (il tale sarà finito in Germania, il tal altro internato in Svizzera, quell'altro ancora scaraventato in Siberia o dalle parti degli Urali) e ripensando ai discorsi, al modo di essere, al passato comportamento di questo e di quello, conclusi che ognuno ha la prigionia che si merita<sup>101</sup>.

Nel campo algerino «la lontananza da casa, le poche, paurose e sconcertanti notizie di quel che avviene nel mondo, l'ignoranza assoluta circa l'epoca che porrà fine all'attesa» danno corpo ad una sofferenza «non connaturata, non benemerita, eppure intimamente sopravvalutata», contribuendo «all'illusione di una consistenza, di una pienezza interiore», «come sarebbe di uno che, arrestato per errore, finisse col ritenersi Socrate o Gesù Cristo»<sup>102</sup>.

## 2.2 *Il diario in versi*

Il *Diario d'Algeria*<sup>103</sup> racconta il valicamento, reale e simbolico, della “frontiera”, l'anelito al «combattimento, come prova e come “realtà”»<sup>104</sup>, l'«ostinato e grottesco» tentativo di raggiungere l'Africa e infine l'approdarvi ma da prigioniero. Secondo Raboni, si tratta di un «cieco e coatto brancolare verso una meta apparentemente irraggiungibile che una volta raggiunta si rivelerà per nient'altro che il grigio, mite, decoroso orrore di un'incancellabile sconfitta e di un'interminabile reclusione»<sup>105</sup>: per questo la realtà apparirà sempre a Sereni, e sono parole di Mengaldo, come il «dominio delle esperienze sempre lambite, sfiorate e mai messe a segno»<sup>106</sup>.

I modi di queste poesie sono prossimi a quelli della raccolta precedente ma piegati ad esprimere un'«assenza» non più «psicologica e metafisica», com'era quella ermetica, ma

---

<sup>100</sup> G. RABONI, *Introduzione* a V. SERENI, *Diario d'Algeria*, Torino, Einaudi, 1999, pp. V-XI; poi in ID., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, p. 175.

<sup>101</sup> *L'anno quarantacinque*, TP, p.85.

<sup>102</sup> *Male del reticolato*, TP, p. 21.

<sup>103</sup> In questa disamina si tralascia, per ora, l'ultima sezione, *Il male d'Africa*, stilisticamente più affine agli *Strumenti umani* che al resto del *Diario*.

<sup>104</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 127.

<sup>105</sup> G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., p. 173.

<sup>106</sup> P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, cit., p. 384.

«reale e assoluta, e non solo dalla “vita” ma anche dalla storia»<sup>107</sup>. Così, una figura della mancanza come l’allocuzione al tu è ora rivolta all’Europa (*Italiano in Grecia*<sup>108</sup>), alla *despinès* (*La ragazza di Atene*<sup>109</sup>) o al «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna» (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*<sup>110</sup>). Anche quando il poeta si rivolge ad una città, come spesso avveniva in *Frontiera* (*Temporale a Salsomaggiore*<sup>111</sup>, *Inverno a Luino*<sup>112</sup>, *Paese*<sup>113</sup>) e con un modulo proprio della prima raccolta come «ti sfiora»<sup>114</sup>, il contesto è del tutto mutato: non più un sentimento («quest’ansia che ti sfiora»<sup>115</sup>) o un elemento naturale («se una foglia chissà / di dove distolta ti sfiora»<sup>116</sup>) o una lontana minaccia («degli echi delle cacce che ti sfiorano»<sup>117</sup>) a lambire qualcuno di indeterminato ma il convoglio militare che passa attraverso la *Città di notte* («inquieto nella tradotta / che ti sfiora così lentamente»<sup>118</sup>).

La rarefazione lessicale, inoltre, rispecchia, ora, il carattere definitivo e immutabile della prigionia. Nelle poesie giovanili, infatti, la concezione del tempo si legava all’alternarsi delle stagioni («e del pallido verde / mi rinnovi il tempo»<sup>119</sup>, «e il tempo piega all’inverno»<sup>120</sup>, «per accoglierti il tempo / trova un giusto sereno»<sup>121</sup>) e alla mutevolezza di fenomeni atmosferici («si spegne il tempo e anche tu sei morta»<sup>122</sup>); è un «tempo d’acqua» che ciclico «torna, / randagio»<sup>123</sup> o che zampilla da una pompa: «a ritmi di gocce / il mio tempo s’accorda»<sup>124</sup>. A volte, anche in questi versi si affaccia lo spettro dell’immobilità, della temporalità, rassicurante e inquietante, dei morti che muoiono «un poco ogni anno»<sup>125</sup> e non danno «mai quiete»<sup>126</sup>. Il lago, su cui si apre e si chiude la raccolta, può esserne considerato il simbolo:

<sup>107</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d’Algeria*, “Poetiche”, 3, 1999, p. 367.

<sup>108</sup> *P*, p. 63.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>114</sup> Nel *Diario* compare, invece, toccare, che non si trova in *Frontiera* («per questo qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando», *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, *ivi*, p. 76, vv. 3-4; «nel bicchiere di frodo / tocca presto il suo fondo», *Nel bicchiere di frodo*, *ivi*, p. 84, vv. 1-2).

<sup>115</sup> *A M.L. sorvolando in rapido la sua città*, *ivi*, p. 22, v. 7.

<sup>116</sup> *Soldati a Urbino*, *ivi*, p. 24, vv. 8-9.

<sup>117</sup> *3 Dicembre*, *ivi*, p. 25, v. 7.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 60, vv. 1-2. Si tratta, inoltre, di una delle poesie più antiche del *Diario*, pubblicata già nel 1942 (V. SERENI, *Poesie*, Milano, Vallecchi, 1942, p. 75).

<sup>119</sup> *Compleanno*, *P*, p. 17, vv. 9-10.

<sup>120</sup> *Nebbia*, *ivi*, p. 18, v. 10.

<sup>121</sup> *Ritorno*, *ivi*, p. 19, vv. 3-4.

<sup>122</sup> *Temporale a Salsomaggiore*, *ivi*, p. 20, v. 17.

<sup>123</sup> *Terre rosse*, *ivi*, p. 16, vv. 4-5.

<sup>124</sup> *Concerto in giardino*, *ivi*, p. 8, vv. 18-19.

<sup>125</sup> *3 Dicembre*, *ivi*, p. 25, v. 13.

<sup>126</sup> *Strada di Zenna*, *ivi*, p. 34, v. 31.



esso significa «calma e permanenza»<sup>127</sup> («un lago di calma, / mentre ulula il tuo battello lontano / laggiù, dove s'addensano le nebbie»<sup>128</sup>) ma è anche ciò «che rapisce uomini e barche»<sup>129</sup>. La stasi non è, però, mai perenne: il bacino d'acqua è, infatti, spesso increspato dal vento («il vento ancora / turba i golfi»<sup>130</sup>), solcato dai battelli («sul lago che brulica di barche»<sup>131</sup>), minacciato dalle nubi («ma palpita arancio colore / dalla barriera di nuvole / che fanno nevaio sul lago»<sup>132</sup>), ambigui presagi di cambiamento.

Nel *Diario d'Algeria*, il tempo del «viandante stupefatto» è ancora «nebbioso» (*La ragazza di Atene*<sup>133</sup>) ma presto si fa «irreparabile» (*Diario bolognese*<sup>134</sup>), «torvo tempo di guerra» (*Risalendo l'Arno da Pisa*<sup>135</sup>) per diventare compatto, definitivo nella prigionia. Così, vengono meno anche le nubi («nubi nel grigio»<sup>136</sup>, «sotto le nubi tiepide, d'oro»<sup>137</sup>, «nube di fumo»<sup>138</sup>, «dalla nube smemorata»<sup>139</sup>), le nuvole («dalla barriera di nuvole»<sup>140</sup>, «in nuvole d'afa»<sup>141</sup>, «s'annuvola il Signore»<sup>142</sup>, «con l'ombra delle nuvole sui prati»<sup>143</sup>), i tuoni («il tuono spazia un rumore»<sup>144</sup>, «nel rombo che s'allontana / degli ultimi tuoni sorvolanti le case»<sup>145</sup>, «frequente / il tuono»<sup>146</sup>), l'acquazzone («nel rombo dell'acquazzone»<sup>147</sup>) e i temporali («in quell'ultimo temporale d'estate»<sup>148</sup>, «sul mondo scampato ai temporali»<sup>149</sup>) che perturbavano le atmosfere di *Frontiera*, solo fingendo «gli orrori / d'una guerra lontana»<sup>150</sup>.

Rimangono la pioggia (*Un improvviso vuoto del cuore*<sup>151</sup>, *Spesso per viottoli tortuosi*<sup>152</sup>), che però è dato presente o assente e mai in divenire in queste poesie, il sole (*Diario bolognese*<sup>153</sup>, *Italiano*

<sup>127</sup> P.V. MENGALDO, *Vittorio Sereni*, in ID., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2009 [1978], p. 747.

<sup>128</sup> *Inverno*, P, p. 7, vv. 15-17.

<sup>129</sup> *Ecco le voci cadono*, *ivi*, p. 53, v. 8.

<sup>130</sup> *Strada di Creva*, *ivi*, pp. 40-41, vv. 22-23.

<sup>131</sup> *Te n'andrai nell'assolato pomeriggio*, *ivi*, p. 46, v. 3.

<sup>132</sup> *Memoria d'America*, *ivi*, p.12, vv. 10-12.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 65, vv. 17-18.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 61, v. 15.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 67, v. 12.

<sup>136</sup> *Inverno*, *ivi*, p. 7, v. 2.

<sup>137</sup> *Temporale a Salsomaggiore*, *ivi*, p. 20, v. 9.

<sup>138</sup> *Strada di Zenna*, *ivi*, p. 33, v. 14.

<sup>139</sup> *La sera invade il calice leggero*, *ivi*, p. 45, v. 10.

<sup>140</sup> *Memoria d'America*, *ivi*, p. 12, v. 11.

<sup>141</sup> *Diana*, *ivi*, p. 23, v. 3.

<sup>142</sup> *Strada di Zenna*, *ivi*, p. 34, v. 34.

<sup>143</sup> *Così, Sirena*, *ivi*, p. 48, v. 8.

<sup>144</sup> *Terre rosse*, *ivi*, p. 16, v. 1.

<sup>145</sup> *Temporale a Salsomaggiore*, *ivi*, p. 20, vv. 24-25.

<sup>146</sup> *Immagine*, *ivi*, p. 38, vv. 4-5.

<sup>147</sup> *Strada di Zenna*, *ivi*, p. 33, v. 24.

<sup>148</sup> *Memoria d'America*, *ivi*, p. 12, v. 17.

<sup>149</sup> *Azalee nella pioggia*, *ivi*, p. 21, v. 7.

<sup>150</sup> *Immagine*, *ivi*, p. 38, vv. 5-6.

<sup>151</sup> «E la voce più chiara non è più / che un trepestio di pioggia sulle tende», *ivi*, p. 74, vv. 5-6.

<sup>152</sup> «da tua pioggia il tuo sole / tutti in un punto», *ivi*, p. 81, vv. 5-6.

in Grecia<sup>154</sup>, *La ragazza di Atene*<sup>155</sup>, *Spesso per viottoli tortuosi*<sup>156</sup>, *Troppo il tempo ha tardato*<sup>157</sup>), il cui unico mutamento è quello di tramontare (*Periferia 1940*<sup>158</sup>, *Rinascono la valentia*<sup>159</sup>) e il vento, «parola-motivo fondamentale» come ha notato Mengaldo, che perde le «connotazioni del presagio e del turbamento, dello stupore» per assumere, soprattutto nella sezione centrale, un'altra corporeità<sup>160</sup>: «soglie di vento sinistre»<sup>161</sup>, «il vento che fa musiche bizzarre»<sup>162</sup>, «del luogo incerto / che il vento morde»<sup>163</sup>, «illividiva la città nel vento»<sup>164</sup>; «e quando il vento tace, è il segno dell'amara-orgogliosa compenetrazione con la prigionia, condizione a suo modo "perfetta"»<sup>165</sup>. Allo stesso modo, le indicazioni in calce ai componimenti segnalano l'alternarsi delle stagioni<sup>166</sup>, ma nei testi viene rappresentata unicamente l'assolutezza dell'estate<sup>167</sup> che con la «sua luce che vi livella» è indicata come «solo vera», unica realtà (*Solo vera è l'estate*)<sup>168</sup>: «deserto è il domani / senza più stagioni»<sup>169</sup>. Anche il lago è ormai «diventato palude»<sup>170</sup>.

La dimensione circolare del tempo non viene meno ma perde la capacità di essere foriera di mutamento: i giorni si susseguono uguali, il tempo scorre per ritornare su sé stesso immutato. A questo proposito, forse, è significativo che un verbo relativamente frequente in *Frontiera* come *volgere* («ma se ti volgi e guardi», «poi che ti volgi / e guardi»<sup>171</sup>, «vedrò volgersi gente»<sup>172</sup>, «potrà volgere il tuo e il mio cammino»<sup>173</sup>, «e il vento che illumina le vigne / già volge ai giorni fermi queste plaghe»<sup>174</sup>) compaia nel *Diario* solo una volta e nella forma del participio: ma *volgenti* non sono più le ore («l'impeto dell'ore / a mezzo il

<sup>153</sup> «tanto diffusa ai colli dentro il sole», *ivi*, p. 61, v. 4.

<sup>154</sup> «sono vestito di polvere e sole», *ivi*, p.63, v. 16.

<sup>155</sup> «E a volte sembra / d'incamminarci, despinis, nel sole / lieto anche ai vinti», *ivi*, p. 66, vv. 46-48.

<sup>156</sup> «la tua pioggia il tuo sole / tutti in un punto», *ivi*, p. 81, vv. 5-6.

<sup>157</sup> «una marea di sole», *ivi*, p. 82, v. 10.

<sup>158</sup> «La giovinezza è tutta nella luce / d'una città al tramonto», *ivi*, p. 59, vv. 1-2.

<sup>159</sup> «ombra che si dilunga / nel tramonto tenace», *ivi*, p. 75, vv. 7-8.

<sup>160</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, cit., p. 370.

<sup>161</sup> *Lassù dove di torre in torre*, P, p. 73, v. 11.

<sup>162</sup> *Non sa più nulla, è altro sulle ali*, *ivi*, p. 76, v. 9.

<sup>163</sup> *Spesso per viottoli tortuosi*, *ivi*, p. 81, vv. 3-4.

<sup>164</sup> *Troppo il tempo ha tardato*, *ivi*, p. 82, v. 4.

<sup>165</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, cit., p. 370.

<sup>166</sup> «Tradotta Atene-Mestre, autunno 1942. Africa del Nord, autunno 1944», *La ragazza di Atene*, P, p. 66; «Sainte-Barbe du Thélât, inverno 1944», *Un improvviso vuoto del cuore*, *ivi*, p. 74.

<sup>167</sup> «non per finestra musica s'inoltra / che amara non ricada sull'estate», *Diario bolognese*, *ivi*, p. 61, vv. 8-9; «Come un cordoglio / ho lasciato l'estate sulle curve», *Italiano in Grecia*, *ivi*, p. 63, vv. 4-5; «Dietro ruote fuggite / smorzava i papaveri sui prati / una cinerea estate», *Troppo il tempo ha tardato*, *ivi*, p. 82, vv. 20-23; «foglia che di prima estate / si spicca», *Se la febbre di te più non mi porta*, *ivi*, p. 83, vv. 4-5.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 79, vv. 1-2.

<sup>169</sup> *Italiano in Grecia*, *ivi*, p. 63, vv. 6-7.

<sup>170</sup> *E ancora in sogno d'una tenda si agita*, *ivi*, p. 80, v. 11.

<sup>171</sup> *Inverno*, *ivi*, p. 7, vv. 1, 8-9.

<sup>172</sup> *Ritorno*, *ivi*, p. 19, v. 12.

<sup>173</sup> *Alla giovinezza*, *ivi*, p. 28, v. 10.

<sup>174</sup> *Settembre*, *ivi*, p. 35, vv. 6-7.

nostro secolo volgenti»<sup>175</sup>) bensì i vetri («e come un guizzo illumina gli opachi / vetri volgenti in fuga»<sup>176</sup>).

Inoltre, l'«individuazione rigorosamente riduttiva dei *realia* e dei materiali adibiti a nominarla»<sup>177</sup> trova ora giustificazione nella «vita ridotta ai minimi termini»<sup>178</sup> del recluso. Nell'orizzonte ristretto della prigionia, *voci, ombre, volti, afa, sonno, sogno, polvere* diventano gli elementi notevoli dell'esistenza, acquistando maggiore concretezza rispetto alla raccolta precedente. L'aderenza a questo universo chiuso, però, non ne limita la portata: al contrario, come ha scritto Mengaldo, la «forza ed esemplarità» del *Diario d'Algeria* derivano «proprio dall'assolutizzazione» della postura del prigioniero<sup>179</sup>. Sotto questo aspetto, è significativo che la cattività comporti la proliferazione dei termini astratti, quali *oblio, attesa, noia, vuoto, eternità*, più che l'immissione di un lessico specifico, che rimane molto circoscritto: nella prima edizione si limita a *campo, tenda, «filo / di ferro», torma, sentinella* a cui, nel 1965, si aggiungono *prigioniero, torretta, scolte*.

Per le stesse ragioni anche il riferimento al vissuto muta di significato: ad essere descritta non è più una condizione ma un'esperienza; non la giovinezza o la «frontiera» bensì la guerra e la prigionia. Secondo Raboni, se dal punto di vista formale non c'è soluzione di continuità con le poesie d'esordio, l'anelito ad esprimere l'esperito è la vera novità dell'opera che per questo tramite si fa «cerniera» con *Gli strumenti umani*: ne sottolinea, per questo, la «prodigiosa e in qualche modo innaturale capacità di racchiudere dentro il cristallo di un sistema di segni e suoni così puro e univoco la verità di un'esperienza umana e [...] storica così tragicamente complessa, [...] così amaramente e atrocemente sfuggente» e in ciò identifica «la speciale e perturbante bellezza» della raccolta<sup>180</sup>.

Nel *Diario d'Algeria* l'io appare, dunque, più direttamente implicato negli eventi e da questi modificato, passando, nel corso della raccolta, dall'essere *Wanderer* a prigioniero<sup>181</sup>. Non si tratta, però, di un'esperienza esclusivamente individuale perché la storia provvede ad intrecciarne i fili «alla vicenda collettiva»<sup>182</sup>: il viandante incontra, infatti, l'alterità dei

---

<sup>175</sup> *Soldati a Urbino*, *ivi*, p. 24, vv. 14-15.

<sup>176</sup> *La ragazza di Atene*, *ivi*, p. 65, vv. 3-4. Si noti, poi, che mentre in questa poesia *opachi* sono i *vetri*, in *Frontiera* si legge: «opaca un'onda mormorò» (*Inverno*, *ivi*, p. 7 v.5).

<sup>177</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 25.

<sup>178</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, cit., p. 371.

<sup>179</sup> P.V. MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia*, in ID., *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 126.

<sup>180</sup> G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., p. 177.

<sup>181</sup> P.V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 379.

<sup>182</sup> G. DEBENEDETTI, *Sereni*, in ID., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, p. 228.

vinti, «il piccolo nemico» *Dimitrios*<sup>183</sup> o *La ragazza di Atene*<sup>184</sup> mentre il recluso si ritrova in una «comunità organizzata di uomini» presi in uno stesso avvenimento<sup>185</sup>, per cui spesso adotta la prima persona plurale. Fortini sottolinea come vi sia in Sereni la «tendenza a subordinare la storia degli uomini a quella della propria coscienza»<sup>186</sup> ma, secondo Mengaldo, è in virtù di tale subordinazione che i due piani sono più efficacemente collegati: il libro, infatti, racconta una «vicenda esemplare, che oscilla fra il referto di un'esperienza ben reale e storica e l'allegoria della vita intesa come transito e prigionia» ed è «tanto più la viva testimonianza di una generazione e di un'epoca quanto più è esclusivamente ripiegato a registrare pulsazioni e scacchi dell'individuo alienato da una guerra insensata e dalla cattività»<sup>187</sup>.

La forma diaristica, allora, proprio in quanto esplicitamente autobiografica, può, come ha scritto Zanzotto a proposito dell'*Allegria*, essere «alfine assunta come unico valido strumento di rappresentazione anche della stessa problematica storica»<sup>188</sup>. Diversi critici<sup>189</sup> hanno parlato di diario anche a proposito della raccolta di esordio ma questa forma viene, ora, esplicitamente adottata, non solo nell'indicazione del titolo ma per la presenza delle date in calce ai componimenti: queste, che in Sereni si riferiscono sempre all'occasione e mai alla stesura, compaiono negli abbozzi di *Frontiera* ma vengono espunte in sede di pubblicazione, «allo scopo» secondo Fioroni, «di spersonalizzare l'iniziale dato contingente»<sup>190</sup>; nel secondo libro, invece, diventano elemento strutturale – dato che, come sostiene Lejeune<sup>191</sup>, il diario è «une série de traces datées»<sup>192</sup> – e funzionale alla vocazione testimoniale dell'opera.

Tenere un diario non è, però, solo un gesto privato ma anche un esercizio di relazione con l'assenza: di un'intera giornata, infatti, si possono trascrivere solo pochi elementi e solo nel modo in cui, a quel momento, li si è compresi, poiché si è «toujours au point d'arrivée

<sup>183</sup> P, p. 64, v. 2.

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 65-66.

<sup>185</sup> G. DEBENEDETTI, *Sereni*, cit., p. 228.

<sup>186</sup> F. FORTINI, «Gli strumenti umani», cit., p. 175.

<sup>187</sup> P.V. MENGALDO, *Vittorio Sereni*, cit., p. 748.

<sup>188</sup> A. ZANZOTTO, a.v. *Giuseppe Ungaretti*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. BRANCA, Torino, Utet, 1973, vol. III, p. 553.

<sup>189</sup> G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., p. 174; L. CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni*, in ID., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 456.

<sup>190</sup> G. FIORONI, *Introduzione* a V. SERENI, *Frontiera; Diario d'Algeria*, a cura di G. FIORONI, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 2013, p. XVI n.

<sup>191</sup> Lejeune, nei suoi studi, considera i diari in senso stretto, e non quelli letterari. Le sue categorie sono quindi state usate adattandole al diverso contesto della produzione di Sereni.

<sup>192</sup> P. LEJEUNE, *Continu et discontinu*, in ID., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 80.

de son récit»<sup>193</sup>. Il diario si compone, così, più di vuoti che di pieni e gli spazi bianchi tra un'annotazione e l'altra richiamano lo scialo del quotidiano e l'ignoranza del futuro: un mondo di ricordi, possibilità, speranze le cui ombre e virtualità «par association d'idées, par allusion, [...] vont flotter un certain temps. Ils s'évaporeront peu à peu, comme une fleur qui perd son parfum»<sup>194</sup>. Secondo Lejeune, quindi, il *journal* è propriamente «la trace d'un instant»<sup>195</sup> che, però, nell'allineare gli attimi, nel metterli in fila evoca la continuità, irraggiungibile, del tempo.

Per questo, forse, la struttura diaristica si fa esplicita nella sezione centrale della raccolta, quella della prigionia, in cui entra «la storia come “angolo morto” di sé stessa, [...] privazione-rifiuto degli eventi che contano e del loro significato»<sup>196</sup>. Sereni scrive, così, un diario dell'assenza, in cui le poesie più che opporsi al vuoto lo certificano. In ciò è evidente la distanza da Ungaretti, che, pur riconoscendo «tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla»<sup>197</sup>, nel silenzio sa trovare una parola<sup>198</sup> creatrice «*ex nihilo* di un tutto»<sup>199</sup>. Se la guerra fa scoprire la vita ad Ungaretti, la cattività rivela a Sereni che è morto: la prigionia è un limbo che costringe ad un moto circolare, ad un «eterno ripartire dallo zero per ritrovarsi allo zero a ogni calar del sole». Ma il dover «cercare delle ragioni di vita nella totale sospensione della vita»<sup>200</sup> è anche ciò che lo spinge a constatare volta per volta la portata dell'assenza, a registrare le minime variazioni di un percorso che pure non cambia mai meta, a costruire, in definitiva, un discorso attorno al vuoto e al proprio rapportarsi ad esso: col *Diario d'Algeria* il poeta, infatti, mette a punto una sintassi capace «di disegnare sulla pagina l'andamento del discorso interiore», secondo Mengaldo «formalmente [...] il fatto decisivo» della sua poesia<sup>201</sup>.

---

<sup>193</sup> P. LEJEUNE, *Comment finissent les journaux*, in ID., *Genèses du Je. Manuscrits et autobiographie*, a cura di P. LEJEUNE e C. VIOLLET, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 213.

<sup>194</sup> P. LEJEUNE, *Continu et discontinu*, cit., p. 83.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>196</sup> G. RABONI, *La poesia che si fa*, cit., p. 172.

<sup>197</sup> G. UNGARETTI, *Eterno*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009, p. 43.

<sup>198</sup> G. UNGARETTI, *Commiato*, *ivi*, p. 96.

<sup>199</sup> M. GUGLIELMINETTI, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, 1967, p.220.

<sup>200</sup> Così, Sereni descrive la cattività recensendo il libro di Antonielli, *Campo 29* (V. SERENI, *Campo 29*, in ID., *Lettere preliminari*, Padova, Liviana Editrice, 1973, pp. 15-16).

<sup>201</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 370.

### 2.3 Il diario in prosa

In *Vita di un diario*, Zanzotto, «vecchio di migliaia e migliaia di giornate», descrive lo smarrimento che lo coglie quando «tocca a caso» le «pagine minuziose e fedeli» in cui si è compiuta l'«assurda fatica» di trascrivere la propria vita. Il disorientamento non è dovuto alla «muta attestazione di un tempo che non è più da vivere, ma perché sento l'impossibilità di riprendere il mio scritto per leggerlo tutto»<sup>202</sup>. Il diario non può, infatti, concepire la cessazione della sua redazione, ogni nota ne presuppone un'altra, poiché, come sostiene Lejeune, c'è sempre «un temps vécu ultérieur à l'écriture, rendant nécessaire une nouvelle écriture»<sup>203</sup> e «l'idée de suite nous protège de l'idée de la fin»<sup>204</sup>. Ma il diario è anche «un signal radar qu'on envoie vers l'avenir et qu'on sent mystérieusement revenir sur soi»<sup>205</sup>: aspira, quindi, alla sospensione della scrittura, che consenta di rileggerlo e lo preservi dall'essere inutile. Zanzotto comprende, tuttavia, che il giorno in cui avesse cominciato a rileggere la storia della sua vita, sarebbe stato il suo «vero [...] giorno fatale»; egli non avrebbe più fatto esperienza, conosciuto novità: «io mi sarei ridotto a mano a mano al passato», «il mio viaggio, da rettilineo, sarebbe divenuto circolare: e al fondo mi sarebbero ogni volta riapparse le coste del noto, l'Europa di un globo già tutto esplorato, privo di ogni sorpresa sia triste che gioiosa, ma tutto in mio pieno dominio»<sup>206</sup>.

Sereni, che, invece, si sente «morto / alla guerra e alla pace» è, si è visto, già dentro una temporalità ciclica, dato che vive la prigionia come una condizione al tempo stesso definitiva e irrisolta: di sé e dei compagni dice che, nel lasciare il campo africano, erano «sul piede di partenza con lo sguardo rivolto a un futuro che non sapevano guardare, se non con gli occhi dei prigionieri che sono gli occhi del passato»<sup>207</sup>. Come scrive Seferis «il pensiero / del prigioniero, [...] / prova a mutarlo, non puoi»<sup>208</sup>; tornare sul proprio diario sembra, così, inevitabile per Sereni che, però, non si limita a rileggerlo ma, dieci anni dopo la fine della guerra, decide di riscriverne alcune parti in prosa<sup>209</sup>.

---

<sup>202</sup> A. ZANZOTTO, *Vita di un diario*, in ID., *Racconti e prose*, introduzione di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1990, p. 114.

<sup>203</sup> P. LEJEUNE, *Comment finissent les journaux*, cit., p. 213.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>206</sup> A. ZANZOTTO, *Vita di un diario*, cit., p. 115.

<sup>207</sup> *Le sabbie d'Algeria*, TP, p. 257.

<sup>208</sup> G. SEFERIS, *Ultima tappa*, in ID., *Poesie*, a cura di F.M. PONTANI, Milano, Mondadori, 1963, p. 241.

<sup>209</sup> L'operazione di riscrittura riguarda tutte le poesie che componevano la sezione *Diario d'Algeria* nella prima edizione della raccolta omonima; la maggior parte dei brani in prosa sono editi negli *Immediati dintorni*, dove sono raggruppati sotto il titolo di *Algeria '44* (TP, pp. 17-20); altri, rimasti inediti, sono riportati in appendice a TP (pp. 383-84).

Come si è sottolineato, il diario si compone più di vuoti che di pieni e sfogliandone alcune pagine Zanzotto vede «con orrore non la *sua* solida vita, potente nella sua unità, ma mille discontinui frammenti di luce connessi dal nulla delle notti»<sup>210</sup> e vi trova «la contraffazione più che l'immagine della *sua* esistenza»<sup>211</sup>: «ho l'impressione che esse stesse gioiscano a rendersi irriconoscibili, come vendicandosi della mia pretesa di dar loro una statica immediatezza senza fine, o di salvarle senza averne la forza»<sup>212</sup>. Riscrivere un diario significa, allora, cercare di contrastare questa contraffazione della scrittura; per Sereni, però, non si tratta solo di recuperare aspetti che non avevano trovato espressione nel '47 ma di sfuggire al «male del reticolato», ovvero al rischio che la cattività lo chiuda anche nell'incomunicabilità. È una possibilità che inquieta il poeta già quando si trova in Algeria, come testimonia una lucidissima lettera che invia a Parronchi: «anch'io avrei da vuotare il sacco: forse di molta bile e di molte miserie. Ecco: ma io temo che tutto ciò rimanga strettamente personale, un risentimento da prigioniero. E Dio sa con quanti diari di prigionia ci affliggerà il dopoguerra. [...] Non saper resistere a questa forma di risentimento è la mia più grave preoccupazione»<sup>213</sup>. La prosa diventa il mezzo con cui cerca di esorcizzare questo rischio.

### 2.3.1 Ritorni di fiamma

Tra la prima e la seconda edizione del *Diario d'Algeria*, Sereni modifica due componimenti poetici, aggiungendo alcuni versi che ne facilitano la contestualizzazione. Uno di questi, prima recitava:

E tu così leggera e rapida sui prati  
 ombra che si dilunga  
 nel tramonto tenace.  
 Si torce, fiamma a lungo sul finire  
 un incolore giorno. E come sfuma  
 chimerica ormai la tua corsa  
 grandeggia in me  
 amaro nella scia<sup>214</sup>.

<sup>210</sup> A. ZANZOTTO, *Vita di un diario*, cit., p. 117.

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>213</sup> A. PARRONCHI, V. SERENI, *Un tacito mistero*, cit., p. 44. Si veda a questo proposito anche la recensione, scritta nel 1949, di *Campo 29* di Antonielli: «questo libro appare in definitiva ancora strettamente condizionato alla vicenda, non perché la descriva o non ne sappia prescindere nella narrazione, ma appunto in quanto atto conclusivo della vicenda stessa. Antonielli ha bensì identificato una direzione utile a narrare (quell'illusione di vita che ricomincia dopo la *tabula rasa* della cattura e che ben presto si ritorce contro se stessa) ma non ha poi saputo rifiutarsi all'imposizione che le circostanze, col chiedere di sopravvivere in una narrazione, esercitano a volte su chi le ha vissute. Per questo sembra essere rimasto a metà strada e il suo libro appare piuttosto una "sezione" della vita di prigionia che un romanzo, per quanto empiriche possano essere queste distinzioni. Suggestiva dunque la direzione, inadeguati la dimensione e il ritmo», V. SERENI, *Campo 29*, cit., p. 18.

<sup>214</sup> *TP*, p. 65.

Mentre nella redazione definitiva diventa:

Rinascono la valentia  
e la grazia.  
Non importa in che forme – una partita  
di calcio tra prigionieri:  
specie in quello  
laggiù che gioca all’ala.  
O tu così leggera e rapida sui prati  
ombra che si dilunga  
nel tramonto tenace.  
Si torce, fiamma a lungo sul finire  
un incolore giorno. E come sfuma  
chimerica ormai la tua corsa  
grandeggia in me  
amaro nella scia.

Sainte-Barbe du Thélat, maggio 1944<sup>215</sup>

30 Sereni, che non ha l’abitudine di «tornare su cose da me scritte in passato per mutarle o modificarle»<sup>216</sup>, commenta questa operazione variantistica e quella, molto simile, che interessa *Lassù dove di torre* inoltre, in un brano degli *Immediati dintorni*, intitolato *Due ritorni di fiamma*. In questi casi, sostiene, gli «era sempre rimasta l’impressione che il preciso rapporto [...] tra circostanza e testo fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive; che ne fosse seguita, se non proprio un’oscurità del significato, un’astrattezza in me insolita e a me non gradita». Non si tratta, quindi, di «migliorare il testo» in senso estetico – «anzi. Può darsi persino che ora risulti peggiore, con squilibri. Se così fosse non importa, non importa davvero»<sup>217</sup> – ma di ottenere una maggiore fedeltà all’esperienza: «è sta di fatto», constata, «che a suo tempo non fui capace di precisare, e oggi invece mi riesce. Non credo che c’entri solo il caso»<sup>218</sup>. Questa nuova capacità espressiva non è, evidentemente, il frutto di una casualità bensì, come ha scritto Isella, del «lavoro, della maturazione personale e degli sconvolgimenti socio-culturali»<sup>219</sup> occorsi nel ventennio che separa il *Diario d’Algeria* dagli *Strumenti umani*; ma, forse, si potrebbe aggiungere, deriva anche della mediazione della prosa.

Lo stesso episodio è, infatti, raccontato in uno dei testi di *Algeria ’44*:

---

<sup>215</sup> P, p. 75.

<sup>216</sup> TP, p. 64.

<sup>217</sup> Ivi, p. 65.

<sup>218</sup> Ivi, p. 66.

<sup>219</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 23.



Sainte-Barbe du Thélat, maggio

Allentandosi e insieme stabilizzandosi la segregazione, si gode ora di una specie di libertà vigilata negli immediati dintorni del campo. I turni d'uscita ci portano ad assistere a regolari partite di calcio su terreno regolare, con porte, righe bianche, eccetera. Pomeriggi canori tra basse colline e stagni. Si assiste accovacciati o semisdraiati nell'erba. Stupefacente eleganza di M., già ala destra del Modena, nello scatto e nel palleggio. Distendendosi in lunghe volate entra con la palla al piede nella zona d'ombra che guadagna il campo sul finire del giorno. Lo vedo proiettarsi all'infinito sulla traccia del fantasma femminile che di nuovo comincia a ossessionarci nell'avanzata primavera algerina<sup>220</sup>.

Nella prima versione della poesia non «era possibile riferire a una persona viva e presente, a una scena goduta e sofferta con lo sguardo, l'ombra *così leggera e rapida sui prati*»<sup>221</sup>, mentre il brano in prosa presenta in maniera dettagliata il contesto entro cui si svolge la scena (l'*allentarsi* e *stabilizzarsi* della *segregazione*, la «specie di libertà vigilata», i «turni di uscita», le «regolari partite di calcio», a cui «si assiste accovacciati o semisdraiati sull'erba») e il suo protagonista, «M.»; i versi aggiunti nel '65, dunque, presentano puntuali corrispondenze con questo testo: la «grazia» richiama l'«eleganza», «una partita / di calcio tra prigionieri» le «regolari partite di calcio», «quello / laggiù che gioca all'ala» l'«ala destra del Modena». Meno direttamente sovrapponibile risulta, invece, la redazione originaria, che pure presenta punti di contatto col brano prosastico: nella poesia, l'«ombra che si dilunga / nel tramonto tenace» è quella di «M.», mentre nella prosa è il giocatore che «distendendosi in lunghe volate entra con la palla al piede nella zona d'ombra»; in entrambe poi ci si trova «sul finire del giorno» ma in un caso si guarda al cielo, «si torce, fiamma a lungo sul finire / un incolore giorno»<sup>222</sup>, nell'altro alla terra, «zona d'ombra che guadagna il campo sul finire del giorno». In questa vicinanza e distanza dalla prosa si misura anche la differenza tra la prima e la seconda parte della poesia, paventata dallo stesso Sereni e sottolineata da Isella che ha parlato di due blocchi «abilmente giustapposti, se si vuole, ma non senza che un orecchio avvertito si lasci sfuggire, nella cercata unità, una ben percepibile dissonanza»<sup>223</sup>.

I versi aggiunti alla versione definitiva hanno poi l'effetto di apparentare maggiormente la struttura della poesia a quella del brano di *Algeria '44*: entrambi si aprono con una considerazione generale («rinascono la valentia / e la gratia», «allentandosi e insieme stabilizzandosi la segregazione, si gode ora di una specie di libertà vigilata negli immediati

---

<sup>220</sup> TP, p. 17.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>222</sup> Questi versi sono da interpretare secondo Lenzini come «a un tempo i riflessi del tramonto nel cielo e lo stato d'animo dell'io» (V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, introduzione di G. LONARDI, commento di L. LENZINI, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 204-05); nel commento di Isella e Martignoni, vengono invece parafrasati come «un giorno senza colore si torce come fiamma sul suo finire che tarda a spegnersi» (V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, a cura di D. ISELLA, C. MARTIGNONI, Luino, Nastro & Nastro, 1993, p. 42n).

<sup>223</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 24.

dintorni del campo)), continuano introducendo la competizione («non importa in che forme – una partita / di calcio tra prigionieri», «i turni d'uscita ci portano ad assistere a regolari partite di calcio su terreno regolare, con porte, righe bianche, eccetera»), il suo campione («specie in quello / laggiù che gioca all'ala», «stupefacente eleganza di M., già ala destra del Modena, nello scatto e nel palleggio») e, si è visto, il tramonto, per poi concludersi con la comparsa dell'io che descrive la propria impressione di fronte allo sportivo: «e come sfuma / chimerica ormai la tua corsa / grandeggia in me / amaro nella scia», «lo vedo proiettarsi all'infinito sulla traccia del fantasma femminile che di nuovo comincia a ossessionarci nell'avanzata primavera algerina».

All'interno di una scansione così simile, emergono chiaramente anche le differenze tra i due testi; i finali, ad esempio, pur corrispondendosi, differiscono nel lessico e nel tono: la poesia risente della temperie ermetica, evidente nell'«aggettivo sostantivato, senza articolo, assoluto»<sup>224</sup>, *amaro*, in un termine come *chimerica* e più in generale nella densità e concentrazione mentre la prosa è molto più distesa, la *corsa* non *sfuma* ma si «proietta all'infinito», *grandeggia*, che Lenzini chiosa «ingigantisce»<sup>225</sup>, diventa «che di nuovo comincia ad ossessionarci» e l'*amaro* si precisa come ricordo, *fantasma* memoriale, svelando un «retrotterra a carattere erotico – sentimentale», legato a una figura femminile che compare in diversi componimenti del *Diario*. Più in generale, tutto il brano risulta meno assoluto rispetto alla versione in versi, e non solo per la maggior concretezza e circoscrizione del lessico: se, come scrive Caretti, nella poesia «qualche momento di cordialità umana, un più aperto rapporto coi compagni di sventura restituisce per un attimo l'immagine della valente gioventù»<sup>226</sup> tanto che, ha annotato Lenzini, «la corsa del giocatore diviene impresa favolosa nello spazio concluso del campo di prigionia come per una fuga impossibile dal presente»<sup>227</sup>, nella prosa scompare, invece, la *valentia* e l'incontro con gli altri è all'insegna di «pomeriggi canori tra basse colline e stagni» e di partite a cui «si assiste accovacciati o semisdraiati nell'erba»; un incontro in tono minore ma, forse, proprio per questo più stringente, se alla fine lo spettro del passato ossessiona tutti «nell'avanzata primavera algerina» e non *grandeggia* solo nel poeta.

In *Due ritorni di fiamma* Sereni, si è detto, si interroga anche sulla prima versione di un altro testo del *Diario*:

<sup>224</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 43n.

<sup>225</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 205.

<sup>226</sup> L. CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni*, cit., p. 462.

<sup>227</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 205.

Lassù dove di torre  
 in torre balza e si rimanda  
 ormai vano un consenso,  
 il *chivalà* dell'ora,  
 chi va nella tetra mezzanotte  
 dei fiocchi veloci, chi l'ultimo  
 brindisi manca su nere  
 soglie di vento sinistre  
 d'attesa, chi va...  
 È un'immagine nostra  
 stravolta, non giunta  
 alla luce. E d'oblio  
 solo un'azzurra vena abbandona  
 tra due epoche morte dentro noi.<sup>228</sup>

Il poeta lamenta, in particolare, il fatto che, in questa redazione, non si capisse «che *lassù dove di torre in torre* alludeva a torri e campanili d'Europa, di paesi e città distanti, e avvertiti come lontanissimi, quanto più familiari, nella notte del capodanno algerino»<sup>229</sup> e giustifica, così, l'aggiunta, nell'edizione del '65, dei vv. 5-7:

Lassù dove di torre  
 in torre balza e si rimanda  
 ormai vano un consenso,  
 il *chivalà* dell'ora,  
 – come quaggiù di torretta in torretta  
 dai vertici del campo nei richiami  
 tra loro le scolte marocchine –  
 chi va nella tetra mezzanotte  
 dei fiocchi veloci, chi l'ultimo  
 brindisi manca su nere  
 soglie di vento sinistre  
 d'attesa, chi va...  
 È un'immagine nostra  
 stravolta, non giunta  
 alla luce. E d'oblio  
 solo un'azzurra vena abbandona  
 tra due epoche morte dentro noi.

Sainte-Barbe du Thélat, Capodanno 1944<sup>230</sup>

Il paragone è, quindi, reso esplicito non solo dal *come* ma anche dalla costruzione molto simile, che apparenta tra loro gli elementi: *lassù* e *quaggiù*, «di torre / in torre» e «di torretta in torretta». Il raffronto, però, era già stato spiegato in una prosa, rimasta, poi, inedita, in cui ricorrono gli stessi elementi poi aggiunti in poesia, le «torrette di vigilanza» («di torretta in torretta») poste «agli angoli del campo» («dei vertici del campo») e «ad ogni torretta un marocchino armato» («de scolte marocchine»):

---

<sup>228</sup> TP, p. 65.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> P, p. 73.

Umida sera dell'inverno algerino. Buio pesto dalle 18 nel campo di concentramento, ma tutti svegli nelle tende ad aspettare l'anno nuovo. L'accampamento è su un pendio fangoso per le piogge torrenziali dei giorni scorsi. La nostra tenda è nella parte più alta. Il buio è rotto dai fari delle *torrette di vigilanza agli angoli del campo; ad ogni torretta un marocchino armato*. Più su, in posizione dominante fuori dal recinto, una casa di campagna stanotte eccezionalmente illuminata. I suoni di un radiogrammofono sovrastano il brusio della gente sveglia nel campo. Gli americani hanno fatto baldoria fino a mezzanotte e oltre. Dal buio in cui siamo la zona circostante appare illimitata e limitata insieme. Un grande plastico dell'Europa oscurata. Non fossero così simmetriche tra loro *le torrette di vigilanza* non stenterebbero a passare per campanili d'Italia, di Francia, d'Olanda da cui s'aspettano i dodici rintocchi che non verranno. La casa dove gli americani fan festa, è la Svizzera, l'isola luminosa nel coprifuoco europeo. Penso ai molti amici che certo sono rifugiati lassù, al sicuro, e che aspettano. Anch'io dopo tutto sono al sicuro e aspetto.

(Un capodanno a Luino, tanto tempo fa. Avevo forse sei, sette anni. Uscimmo sul balcone carico della neve che cadeva fitta ad ascoltare le ore. Passò una giovane donna in fretta, ne ricordo il passo affrettato ed elastico. Rincasava o correva, in ritardo, al brindisi augurale? Sorpresa per strada dall'anno nuovo.)<sup>231</sup>

34 In questo testo, il rapporto tra il qui e l'altrove, il campo di prigionia e l'Europa differisce in parte da quello instaurato nella poesia, come testimonia anche la diversa disposizione degli elementi. Nel componimento in versi la prospettiva è chiaramente quella del prigioniero tanto che l'Europa è indicata come *lassù* e «il risponderci dei campanili, nel battito della mezzanotte» è interpretato come *chivalà* ovvero non «pacifico consenso» ma «rapporto di sospettosa, armata ostilità»<sup>232</sup>. È, però, proprio nell'altrove che si proietta tutta la prima parte della poesia, come l'inserzione dell'inciso sul *quaggiù* rende più esplicito, con un andamento opposto a quello del brano in prosa che, invece, parte dalla descrizione del «campo di concentramento» per, poi, immaginare Italia, Francia, Olanda e Svizzera. Lo slancio immaginativo, tuttavia, è meno forte e il paragone smentito, prima che affermato («non fossero così simmetriche [...] non stenterebbero [...] i dodici rintocchi che non verranno»). Anche i piani temporali sono tenuti distinti: il ricordo del «capodanno a Luino» è relegato tra parentesi e separato da uno spazio bianco, mentre in poesia fa tutt'uno con la dimensione altra dei campanili, creando una sorta di cortocircuito perché il brindisi non fatto diviene prefigurazione del mancato appuntamento con la storia. Per questo diventa «immagine nostra / stravolta» che lascia «un ridottissimo, residuo spazio di sereno in cui smemorarsi» mentre «il passato, con le sue speranze e illusioni, e il futuro»<sup>233</sup> si rivelano «epoche morte dentro di noi». Nel componimento in versi, c'è dunque un progressivo incupirsi: la «tetra mezzanotte», le «nere / soglie di vento sinistre», l'immagine «non giunta

<sup>231</sup> TP, p. 383. Corsivo mio.

<sup>232</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 37n.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 38n.

alla luce» che «d'oblio / solo un'azzurra vena abbandona». Il brano in prosa inizia, invece, con la constatazione dell'*empasse* in cui si trovano i prigionieri: dentro alle tende situate «su un pendio fangoso», in un'«umida sera dell'inverno algerino». Proprio il *buio* diventa l'elemento su cui si impernia il brano che, come la poesia<sup>234</sup>, è strutturato dalle ripetizioni; così, il «buio pesto» denota la condizione della prigionia, a cui si oppone («il buio è rotto») quella delle sentinelle, che non solo è caratterizzata dalla luce («i fari delle torrette di vigilanza») ma anche dal trovarsi «agli angoli del campo», e quella degli americani, che sono in una «casa di campagna stanotte eccezionalmente illuminata », posta «in posizione dominante fuori dal recinto». È, quindi, «dal buio in cui siamo» che «la zona circostante appare illimitata e limitata insieme» e diviene «un grande plastico dell'Europa oscurata» a cui si oppone «la casa dove gli americani fan festa» che è «la Svizzera, l'isola luminosa nel coprifuoco europeo». A questo punto, però, il paragone si complica, perché la condizione dei prigionieri assomiglia a quella dei «molti amici che certo sono rifugiati lassù, al sicuro, e che aspettano»: se in poesia, i reclusi sono come «chi l'ultimo / brindisi manca», in prosa sembrano più quelli che si affacciano sul balcone e ammirano «il passo affrettato ed elastico» di chi si precipita nel tentativo di partecipare agli eventi della storia.

La volontà di aderire all'esperienza diventa, nel secondo dei brani di *Algeria '44*, quasi chiosa al componimento in versi:

Non sa più nulla, è alto sulle ali  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.  
Per questo qualcuno stanotte  
mi toccava la spalla mormorando  
di pregar per l'Europa  
mentre la Nuova Armada  
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,  
il vento che fa musiche bizzarre.  
Ma se tu fossi davvero  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna  
prega tu se lo puoi, io sono morto  
alla guerra e alla pace.  
Questa è la musica ora:  
delle tende che sbattono sui pali.  
Non è musica d'angeli, è la mia  
sola musica e mi basta –.

Campo Ospedale 127, giugno 1944<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Secondo Fioroni, infatti, la «rete di corrispondenze lessicali» supplisce, più delle assonanze, «l'assenza di rime» (V. SERENI, *Frontiera; Diario d'Algeria*, cit., p. 296).

<sup>235</sup> P, p. 76.

Il testo in prosa è volto, soprattutto, a spiegare l'espressione «è alto sulle ali», tanto che prima di pubblicarlo nella prima edizione degli *Immediati dintorni*, Sereni aggiunge una postilla in cui risponde all'interpretazione che ne aveva dato Fortini nell'intervento sul "Menabò" del 1960, *La poesia italiana di questi anni*:<sup>236</sup>

Campo Ospedale 127, giugno

Si sta sotto una tenda enorme, disposti appunto come in una corsia. Almeno una volta per notte il freddo o l'umidità ci spingono irrisistibilmente alle latrine. Qualche notte fa ho alzato il capo al cielo, piuttosto nuvoloso attorno a una luna flaccida e ambigua. Camminavo chiuso nel mezzo sonno. La metà ch'era sveglia ha pensato: «Magari stanotte sbarcano in Europa». Il giorno dopo ne ho avuto conferma dal giornale di Orano introdotto nel campo. Altri giornali, con notizie sempre più precise, sono entrati nei giorni successivi. Mi ha colpito tra gli altri particolari l'organizzazione alleata di retrovia, che fin dal primo giorno ha permesso di sgombrare quasi subito in Inghilterra, via aerea, non solo molti feriti gravi ma anche le salme dei primi caduti.

*Postilla molto posteriore*

*(Per questo, caro Franco, pensavo «alto sulle ali» il mio «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna». Pare che questi sia stato identificato. Un ardito fotoreporter l'aveva inquadrato con l'obiettivo. Accortosene e inorgogliuto, volle consegnarsi meglio alla cronaca e finì con lo scoprirsi. Fu investito dal fuoco tedesco. Questa storia m'è stata raccontata in una lettera da Saba, che l'aveva letta non so dove, molti anni dopo.)<sup>237</sup>*

La postilla è «di molto posteriore» non tanto rispetto al brano in prosa, la cui stesura manoscritta risale al '56, quanto piuttosto al periodo bellico. I testi di Sereni sono spesso il prodotto di una lunga sedimentazione ma indicando la data di «partenza», il poeta dichiara la continuità di testo ed esperienza; in questo caso, invece, tra parentesi si fa riferimento a eventi altri: all'interpretazione di Fortini che aveva legato «alto sulle ali» alle «immagini dei monumenti ai caduti»<sup>238</sup> e all'aneddoto raccontato da Saba<sup>239</sup>.

<sup>236</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 129.

<sup>237</sup> TP, pp. 17-18

<sup>238</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 129. Nel '74, Fortini aggiunge al suo scritto, in nota: «Sereni ha poi dato un'interpretazione autentica di quel verso, o meglio, di quelle "ali" che esclude la mia» (*Ibidem*). Alcuni anni dopo, tuttavia, Sereni, nel corso di una conversazione con gli alunni della scuola G. Pascoli di Parma, tornando su questo verso ne ha, in parte, aperto l'interpretazione: «quindi, "il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna" è "alto sulle ali", significa che veniva trasportato via dal campo di battaglia con un ponte aereo. Lo spunto è assolutamente concreto, ma esiste senz'altro la possibilità da parte del lettore di vedere in queste parole una specie di pre-glorificazione, dipende dalla sua sensibilità» (A. BERTOLUCCI *et al.*, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, cit., p. 49).

<sup>239</sup> Si vedano le lettere di Saba a Sereni del 6 e 18 agosto 1952 in U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, cit., p. 170 e pp. 178-79. La storia era stata inserita da Saba anche nella sua recensione al *Diario d'Algeria* che però, il 4 dicembre 1947, era apparsa sul "Corriere" scorciosa e priva di questa parte: «ho il piacere di raccontare al lettore di questo libro – giunto, sia lodato Iddio, al suo fine – chi è stato. O, almeno, quello che ho letto di lui in una rivista a rotocalco. Era un semplice soldato americano. Sbarcato appena, s'era rifugiato in una specie di grotta. Il suo destino, se vi fosse rimasto, sarebbe stato – è pensabile – diverso. Ma sopravvennero i giornalisti e i fotografi che seguivano l'esercito, ai quali egli raccontò di essere il primo militare sbarcato ed il più avanzato dell'esercito invasore. Vere o false che fossero le sue informazioni, quelli lo invitarono ad uscire, promettendogli di fargli, in cambio, la fotografia. Aspramente, ma tardivamente, rimproverato da Carletto (al quale, fra una scheda e l'altra, raccontai l'episodio; e mi giurò che se, in guerra, avesse trovato un rifugio sicuro, o da lui riputato tale, non ne sarebbe uscito per tutte le fotografie del

Il testo in prosa e quello in versi paiono raccontare la stessa vicenda da due prospettive diverse, una più lucida e una più onirica: a parlare, infatti, nel primo caso è «la metà ch'era sveglia», mentre nel secondo il poeta risponde «nel sonno». Il brano di *Algeria '44* è, così, molto più concreto nei dettagli: la realtà non è solo quella «delle tende che sbattono sui pali» ma «il freddo o l'umidità» che «almeno una volta per notte [...] spingono irresistibilmente alle latrine» e quel *qualcuno* che di notte gli «toccava la spalla mormorando / di pregar per l'Europa» è la sua «metà ch'era sveglia». L'indicazione «Campo Ospedale», poi, non è solo una notazione in calce ma diviene elemento integrante del testo, richiamata dall'*appunto* e illustrata dalla «tenda enorme» e dalla *corsia*; inoltre, come si è visto, quello che è solo alluso in «alto sulle ali» è spiegato in maniera dettagliata, il «giornale di Orano», le «notizie sempre più precise», «l'organizzazione alleata di retrovia» e, infine, il soldato morto sulla spiaggia normanna, protagonista della poesia, si confonde qui nella moltitudine delle «salme dei primi caduti», sgomberate «in Inghilterra, via aerea». La «musica d' angeli» che Sereni rifiutava ma che, secondo Fortini, «non poteva non riecheggiar»<sup>240</sup> è, invece, scongiurata in prosa.

Nella recensione al *Diario d'Algeria*<sup>241</sup>, così come in una lettera inviata a Sereni, Saba lamentava l'ingenuità del secondo verso, di cui diceva:

ho cercato di capire perché quell'amabile verso è così infantile (il più infantile, forse, di tutta la letteratura contemporanea italiana). Credo anche di aver trovato. Prima di tutto la molta sonorità del verso, che ricorda la letizia colla quale i bambini sfogano, senza farsi male, il loro sadismo quando giocano alla guerra. Poi avrai osservato (come soldato) che i soldati (che muoiono davvero) cadono quasi sempre supini, o di fianco, raramente bocconi. Come padre (o anche come passeggiatore in qualche parco) avrai notato invece che i bambini quando cadono (non per morire) cadono sempre bocconi. E poi c'è quell'idea di chi è stato il primo, e, soprattutto tutte queste cose messe insieme<sup>242</sup>.

---

mondo) il vanesio accettò, e si mise, felice, in posa. Il castigo (troppo grave davvero per un po' di giovanile esibizionismo, in fondo al quale stava – è probabile – la solita ragazza) venne in forma di una pallottola, che lo colpì al cuore. Fece quello che si chiama una bella morte. Già «alto sulle ali» andò subito a raccontare la sua sventura al giovane Sereni che, in quel momento, dormiva sotto la tenda, prigioniero dei suoi commilitoni, pregandolo – come si è detto – di pregare per l'Europa, ora che «la nuova Armada / si presentava alla costa di Francia»; e ad ispirargli il verso che lo descrive morto». Il testo integrale è stato pubblicato in U. SABA, *Prose*, a cura di L. SABA, prefazione di G. PIOVENE, nota critica di A.M. VECCHIO, Milano, Mondadori, 1964 e poi in ID, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, saggio introduttivo M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1001-1002, da cui si cita. Così, invece, nel 1979 Sereni tornava a ricordare l'episodio: «C'era un grande fotografo americano che seguiva le truppe americane, Robert Capa, che ha fissato in un'istantanea il momento in cui il primo soldato fu falciato dal fuoco delle mitragliatrici tedesche sulla spiaggia di Normandia. Umberto Saba, una volta, mi ha raccontato questo episodio, aggiungendo di suo che quel soldato, accortosi della presenza del fotografo, si è scoperto e i tedeschi lo hanno falciato. Naturalmente si tratta di una fantasia di Umberto Saba, di un piccolo aneddoto di contorno» (A. BERTOLUCCI *et al.*, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, cit., p. 50).

<sup>240</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 125.

<sup>241</sup> «È, forse, il verso più infantile di tutta la letteratura italiana. I soldati, mio caro gentile Sereni, non muoiono così: così muoiono i bambini, quando, nei giardini pubblici o altrove, giocano alla guerra e, se decidono di cadere, cadono volentieri bocconi. Ma il verso (che non è infantile solo per questo particolare) è ugualmente un bel verso e, per me, non facilmente dimenticabile» (U. SABA, *Diario d'Algeria*, cit., p. 1001).

<sup>242</sup> U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 178-79.

Al brano di *Algeria '44* non si muoverebbe lo stesso rimprovero: la guerra che in versi si nomina, in prosa viene descritta («organizzazione alleata di retrovia», «via area», «feriti gravi», «salme dei primi caduti»); tuttavia, la forza della poesia è proprio in quel soldato *caduto* eppure forse ancora in grado di pregare, dotato di *ali* che lo avvicinano alla «musica d'angeli» e che è, in fondo, paradossalmente più vitale del prigioniero Sereni, *morto* «alla guerra e alla pace», definitivamente condannato alla non partecipazione.

### 2.3.2 Lessico, intonazione, struttura

Già da questi primi esempi emerge la distanza che separa il lessico di queste prose da quello delle poesie; la cattività, infatti, è espressa nel *Diario* non attraverso termini specifici – che, al contrario, si è visto essere molto limitati – ma tramite due elementi-simbolo: la tenda che significa la ristrettezza dello spazio e la limitatezza dell'orizzonte («tende che sbattono sui pali»<sup>243</sup>, «un trepestio di pioggia sulle tende»<sup>244</sup>, «e ancora in sogno d'una tenda s'agita / il lembo»<sup>245</sup>) e i morti che rappresentano i prigionieri («io sono morto / alla guerra e alla pace»<sup>246</sup>, «non sanno d'essere morti / i morti come noi, / non hanno pace»<sup>247</sup>). Nei brani di *Algeria '44* si parla esplicitamente di *segregazione*<sup>248</sup>, «campi di prigionieri»<sup>249</sup>, *cattività*<sup>250</sup>, «campo di concentramento»<sup>251</sup> e spesso se ne indica il numero: «c'erano ancora tende al 131», «tutti gli altri al 126 di Saint-Cloud»<sup>252</sup>, «ripenso al 131»<sup>253</sup>, «i numeri dei campi: 127, 131, 132...», «il 131, dove trascorremmo ore e ore»<sup>254</sup>. Se nelle poesie si trova l'aulico *torma*<sup>255</sup>, la *sentinella*, il «filo / di ferro»<sup>256</sup>, il *campo*<sup>257</sup>, i *giacigli*<sup>258</sup> e, aggiunte in seguito, la *torretta*, «le scolte marocchine»<sup>259</sup>, i *prigionieri*<sup>260</sup>, in prosa tutto è nominato con precisione: non solo la *tenda* dunque ma i *picchetti*, «qualche telo bucato», «i canaletti di scolo», la

<sup>243</sup> *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, P, p. 76, v. 15.

<sup>244</sup> *Un improvviso vuoto del cuore*, *ivi*, p. 74, v. 6.

<sup>245</sup> *E ancora in sogno d'una tenda s'agita*, *ivi*, p. 80, vv. 1-2.

<sup>246</sup> *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, *ivi*, p. 76, vv. 12-13.

<sup>247</sup> *Non sanno d'esser morti*, *ivi*, p. 78, vv. 1-2.

<sup>248</sup> *Sainte-Barbe du Thélat*, maggio, TP, p. 17; *Saint-Cloud*, agosto, *ivi*, p. 18.

<sup>249</sup> *Sainte-Barbe du Thélat*, maggio, *ivi*, p. 17.

<sup>250</sup> *Sidi-Chami*, novembre, *ivi*, p. 19.

<sup>251</sup> *Sainte-Barbe du Thélat*, *Capo d'Anno 1944*, *ivi*, p. 383.

<sup>252</sup> *Sidi-Chami*, ottobre, *ivi*, p. 19.

<sup>253</sup> *Sidi-Chami*, novembre, *ibidem*.

<sup>254</sup> *Sidi-Chami*, ottobre, *ibidem*.

<sup>255</sup> *Solo vera è l'estate*, P, p. 79, v. 11.

<sup>256</sup> *Spesso per viottoli tortuosi*, *ivi*, p. 81, vv. 13, 7-8.

<sup>257</sup> *E ancora in sogno d'una tenda s'agita*, *ivi*, p. 80, v. 3.

<sup>258</sup> *Un improvviso vuoto del cuore*, *ivi*, p. 74, v. 2.

<sup>259</sup> *Lassù dove di torre*, *ivi*, p. 73, vv. 5, 7.

<sup>260</sup> *Rinascono la valentia*, *ivi*, p. 75, v. 4.



*branda*<sup>261</sup>; sono citati, inoltre, altri spazi del campo come le *latrine*<sup>262</sup>, le «torrette di vigilanza» coi loro *fari*<sup>263</sup>, la «biblioteca del campo» e l'«annessa sala di lettura, sistemata in baracca»<sup>264</sup>; le figure che li abitano, i «compagni di tenda»<sup>265</sup>, «le guardie», «i cucinieri», «i tenutari della biblioteca», il «marocchino issato sulla torretta», la «M.P. americana o dei gendarmi francesi»<sup>266</sup>; e, poi, la «libertà vigilata», i «turni d'uscita»<sup>267</sup>, il *coprifuoco*<sup>268</sup>, il «filo spinato»<sup>269</sup>, il «recinto»<sup>270</sup>, le «siepi, fossati e reticolati», la «carta di collaborazione», il «rischio di qualche schioppettata nel sedere»<sup>271</sup>, e persino «la doccia rudimentale col sistema del foro nel bidone attaccato al palo e regolato dal tamponino»<sup>272</sup> e il menu della cena di Natale («sacchi e zaini colmi di ogni ben di Dio», «ogni possibile squisitezza fu servita, dalle braciole di maiale al pathé e i gavettini furono più volte riempiti con vini e liquori pregiati»<sup>273</sup>).

Così, ad esempio, viene descritto il campo di prigionia in *E ancora in sogno d'una tenda s'agita*:

e tutto è pronto per l'eternità  
 il breve lago diventato palude  
 la mala erba cresciuta alle soglie<sup>274</sup>

mentre nel corrispettivo brano di *Algeria '44*, lo stato di abbandono è espresso attraverso dettagli precisi sulle condizioni delle tende; l'andamento, poi, è disteso, paratattico in netto contrasto con la concentrazione asindetica della poesia:

C'erano ancora tende al 131, quasi deserto ormai e mezzo spiantato. Anche le tende rimaste in piedi erano precarie, prive in parte di picchetti, con qualche telo bucato, i canaletti di scolo quasi cancellati. Era ormai un campo di transito, nel quale – in ciò aiutando la stagione avviata al bello stabile – nessuno aveva più interesse a lavori di sistemazione e di minuto mantenimento, come si diceva nella *naja*<sup>275</sup>.

Il componimento in versi coglie una trasformazione già avvenuta: il «tutto è pronto», il «lago» è «diventato palude»<sup>276</sup>, la «mala erba» – l'«erba selvatica» che, così designata contiene

<sup>261</sup> *Sidi-Chami, ottobre, TP*, p. 19.

<sup>262</sup> *Campo Ospedale 127, giugno, ivi*, p. 17.

<sup>263</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, Capo d'Anno 1944, ivi*, p. 383.

<sup>264</sup> *Sidi-Chami, Natale 1944, ivi*, p. 384.

<sup>265</sup> *Sidi-Chami, ottobre, ivi*, p. 19.

<sup>266</sup> *Sidi-Chami, Natale 1944, ivi*, p. 384.

<sup>267</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, maggio, ivi*, p. 17.

<sup>268</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, Capo d'Anno 1944, ivi*, p. 383.

<sup>269</sup> *Saint-Cloud, agosto, ivi*, p. 18.

<sup>270</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, Capo d'Anno 1944, ivi*, p. 383.

<sup>271</sup> *Sidi-Chami, Natale 1944, ivi*, p. 384.

<sup>272</sup> *Sidi-Chami, novembre, ivi*, p. 19.

<sup>273</sup> *Sidi-Chami, Natale 1944, ivi*, p. 384.

<sup>274</sup> *P*, p. 80, vv. 10-13.

<sup>275</sup> *Sidi-Chami, ottobre, TP*, p. 19.

<sup>276</sup> La stessa immagine ricorre anche nella recensione di Sereni al libro di Antonielli, *Campo 29: «l'oasi diventa palude»* (V. SERENI, *Campo 29*, cit., p. 14).

un'allusione «all'aspetto funesto del luogo»<sup>277</sup> – è «cresciuta alle soglie». I tre versi, poi, un endecasillabo tronco, ipermetro e dattilico, costituiscono un blocco omogeneo sia per struttura (sono tutti tripartiti) che per ritmo (presentano lo stesso attacco con accenti di 2a e 4a), che conferisce un carattere definitivo e perentorio ad elementi semplici, come «il breve lago», che Lenzini chiosa *esiguo*<sup>278</sup>, «la mala erba» o la «palude». Se in poesia «tutto è pronto» per un'eternità immobile, in prosa si descrive uno stabile declinare: «era ormai un campo di transito». La direzione del mutamento è definitiva («nessuno», «più», «ormai», «stabile») ma la situazione è ancora *in fieri* («quasi deserto», «mezzo spiantato», *ancora, precarie*, «in parte», *qualche, quasi, avviata*).

Tra i due testi c'è, poi, una profonda differenza d'intonazione: è la forza della pronuncia soggettiva a dare perentorietà ai versi, a rendere assoluti i pochi dati del paesaggio; nei brani di *Algeria '44*, invece, viene spesso adottato un punto di vista più allargato, inclusivo della collettività dei prigionieri che si esprime nelle forme impersonali, nella prima persona plurale o attraverso modi di dire quali, in questo caso, «lavori di sistemazione e di minuto mantenimento, come si diceva nella naja».

40

Le espressioni idiomatiche ricorrono soprattutto quando Sereni racconta momenti di convivialità tra i detenuti, ad esempio, in occasione del Natale (*farsi amico*, «s'erano fatti la mentalità dei carabinieri», «guai a farsi pescare», «bene per una settimana di seguito», «col favore del buio», «far provvista», «colmi di ogni ben di Dio», *stare allegri*<sup>279</sup>) o del Capodanno («buio pesto», «fare baldoria», «passare per», «fare festa»<sup>280</sup>). Nel rievocare questi episodi, non solo l'autore ricorre a locuzioni fisse, ma impiega anche il *che* con valore relativo-temporale, unico elemento morfo-sintattico colloquiale presente in queste prose: «fa specie che la nostra cattività abbia già una storia dentro di noi, che si sia già in grado di dire: quella volta che al 131 scoprimmo la doccia rudimentale col sistema del foro nel bidone attaccato al palo e regolato dal tamponcino...»<sup>281</sup>, «avemmo anche belle ore a Sainte-Barbe. Quella notte che una serenata a suon di fisarmonica percorse il campo svegliandoci», «o l'altra che il lumino acceso da Walter, rimasto in tenda a coltivare la sua febbre di artigianato, ci guidò nel buio al rientro dalla *soirée*»<sup>282</sup>.

---

<sup>277</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 208.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> *Sidi-Chami, Natale 1944, TP*, p. 384.

<sup>280</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, Capo d'Anno 1944, ivi*, p. 383.

<sup>281</sup> *Sidi-Chami, novembre, ivi*, p. 19.

<sup>282</sup> *Sidi-Chami, ottobre, ibidem*.

La dimensione collettiva non è assente dalle poesie del *Diario*, ma i prigionieri sono accomunati più dall'essere *morti* che dal persistere di una residua vitalità; ne è un esempio *Solo vera è l'estate*:

Solo vera è l'estate e questa sua  
luce che vi livella.  
E ciascuno si trovi il sempreverde  
albero, il cono d'ombra,  
la lustrale acqua beata  
e il ragnatelo tessuto di noia  
sugli stagni malvagi  
resti un sudario d'iridi. Laggiù  
è la siepe labile, un alone  
di rossa polvere  
ma sepolcrale il canto d'una torma  
tedesca alla forza perduta.

Ora ogni fronda è muta  
compatto il guscio d'oblio  
perfetto il cerchio.

Saint-Cloud, agosto 1944<sup>283</sup>

Come ha scritto Fortini, «la luce estiva che eguaglia» con cui si apre la poesia è «l'immagine di un destino universale»<sup>284</sup>: «vi livella» è, infatti, riferito ai prigionieri, di cui, nei versi successivi, si descrivono le «attività possibili», «ripararsi sotto un albero, cercare refrigerio in un po' d'acqua»<sup>285</sup> e, soprattutto, covare i propri «esili miti»<sup>286</sup> («il ragnatelo tessuto di noia»). C'è, però, seppur debole (*labile, alone*) il «presentimento di una diversità» che giunge da «laggiù», dall'altrove, «ma subito – e qui il *ma* è fortemente avversativo – si tramuta in un canto, *sepolcrale*, di viventi»<sup>287</sup>: il finale ribadisce, dunque, l'irrimediabile assenza che è la cattività, *ora* accettata, ha scritto Mengaldo, «come unica dimensione reale, negatività ed estraniamenti assoluti ma a loro modo autosufficienti»<sup>288</sup>. Sono versi lapidari, che progressivamente riducono i propri elementi: se nel primo compaiono un'indicazione temporale e il verbo, nei successivi rimangono solo gli aggettivi, anticipati, e i nomi cui si riferiscono, «guscio d'oblio» e, infine, solo il sostantivo «cerchio». La poesia termina, così, con una condanna definitiva, «perfetto il cerchio» la cui perentorietà risiede nello «scambio particolarmente notevole fra astratto e concreto» per cui «*cerchio* sarà sì la chiusura

---

<sup>283</sup> P, p. 79.

<sup>284</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 129n.

<sup>285</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 50.

<sup>286</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 130n.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> P.V. MENGALDO, *Vittorio Sereni*, cit., p. 748.

esistenziale di cui l'individuo si compiace nella sua perfezione del negativo, ma anche il perimetro materiale del campo di concentramento»<sup>289</sup>.

La consapevolezza di tale condanna è posta, invece, in apertura del brano in prosa, rimasto inedito, che reca la stessa data:

Saint-Cloud, agosto 1944

L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente. La collina di Saint-Cloud offriva a volte persino fresca ombra, c'era ormai abbondanza d'acqua, averne sempre la borraccia colma non fu più un problema. Godemmo, aiutati dalla stagione, di un nostro elementare confort, di cui ormai conoscevamo le premesse essenziali. Non c'erano più campi di prigionieri tedeschi negli immediati dintorni. Dovevano tuttavia essercene ancora molti, poco più in là. Andavano al bagno inquadrati, sempre cantando le loro canzoni o meglio inni. Quando passavano, sotto le tende s'interrompevano i discorsi per ascoltare gli ex-alleati cantare, marziali ritmici meccanici. Spenti noi, vivi loro? Ma questo era appena un ricordo, il ricordo di un anacronismo<sup>290</sup>.

Se la rivelazione in poesia accade *ora*, in un eterno presente, qui si dice occorsa in un momento indefinito del passato («un certo punto») ed è più un cambiamento di atteggiamento dei prigionieri («fu vissuto») che una condizione assoluta («ogni fronda è muta»). La cattività, poi, è sì uno «stato permanente» ma non autosufficiente ed è per questo definita, per via negativa, dal confronto con l'altrove, il *mondo* e la *guerra*: «l'essere fuori dal mondo» è, inoltre, un'espressione fissa a cui viene, in un certo senso, restituita letteralità anche grazie all'aggiunta di «e dalla guerra». La descrizione, che segue, della vita dei reclusi è più distesa, lontana dalla concentrazione dei versi: il «cono d'ombra» diventa qui «la fresca ombra» offerta, «a volte», dalla «collina di Saint-Cloud», «la lustrale acqua beata» è più modestamente «abbondanza d'acqua» per cui «averne sempre la borraccia colma non fu più un problema»; l'estate, poi, non svela il destino comune ma solo le «premesse essenziali» di «un elementare confort».

Il «canto d'una torma / tedesca», tuttavia, anche in questo testo, rappresenta l'alterità che certifica la morte dei reclusi e che proviene dall'esterno, da *laggiù*, non più «negli immediati dintorni» ma «poco più in là». La raffigurazione dei prigionieri tedeschi è dimessa: essi cantano andando «al bagno inquadrati»; eppure le loro «canzoni o meglio inni» fanno sorgere il dubbio che siano *vivi*: in *Solo vera è l'estate*, invece, il *canto* «alla forza perduta» è detto *sepulcrale*. Pur se «marziali ritmici meccanici», gli inni possono essere, paradossalmente, vitali perché indicano, qui, una resistenza alla cattività da parte degli «ex-alleati» mentre Sereni e i suoi compagni, nel loro «elementare confort» sono, invece, *spenti*;

---

<sup>289</sup> P.V. MENGALDO, *Tempo e memoria in Sereni*, cit., p. 233.

<sup>290</sup> *TP*, p. 384.

l'anacronismo è, forse, allora tanto negli sconfitti che ancora cantano la «forza perduta» quanto nei prigionieri che vivono già la condizione in cui si troveranno al loro rientro:

e intanto *loro*, quegli altri, quelli di casa, gente che era stata della mia specie, avevano fatto il salto in un'altra specie e sempre, in futuro, qualunque cosa mi fosse toccato di tentare o di fare con loro, sarei stato a chiedermi, avrei dovuto chiedermi se prima di tutto quel salto nell'altra specie non dovessi farlo anch'io e quando e in che modo – perché non poteva certo bastare che loro l'avessero nelle loro intenzioni fatto anche per me<sup>291</sup>.

Se nella poesia campeggia la «compatta perfezione del totalmente alienato»<sup>292</sup>, in prosa si indaga la differenza tra l'estraneità al reale dei prigionieri tedeschi e di quelli italiani; l'assoluta condanna è, però, enunciata dall'io agli altri («questa sua luce / che vi livella») mentre il dubbio sulla diversa condizione, «spenti noi, vivi loro?», fonde la prospettiva di chi scrive all'interno di una collettività.

Inoltre, pur condividendo una scansione simile – un incipit perentorio, una parte centrale che comprende diversi elementi del paesaggio e il canto dei prigionieri tedeschi, una riflessione conclusiva – i due testi sono animati da una tensione molto diversa: come ha scritto Mengaldo, la tecnica «a catene metaforiche» rende, infatti, *Solo vera l'estate* una poesia estremamente compatta, con «un'egregia preparazione meditativa e metaforica» che «dà luogo dopo un intenso spazio bianco» all'«epifonema lirico del finale»; il proliferare delle immagini ruota, secondo Isella e e Martignoni, attorno a una «metafora mortuaria» che «bene si attaglia a chi, escluso dagli eventi della storia, vive sepolto in un campo di prigionia», quella del cimitero a cui rimandano *lustrale, beata, sudario, sepolcrale, ombra, sempreverde*<sup>293</sup>; si contano poi diverse corrispondenze interne come «il ragnatelo tessuto di noia» che anticipa «il guscio d'oblio» o gli «stagni malvagi» «corrispettivo negativo» della «lustrale acqua beata» ovvero «che bea»<sup>294</sup>. Il brano inedito, invece, non è così strettamente concatenato, le frasi sono giustapposte, i nessi a volte scorciati ma la conclusione risulta ugualmente stringente. La poesia, inoltre, a differenza della prosa, è chiaramente bipartita – anche se in due parti organiche – secondo un procedimento frequente nel *Diario d'Algeria*; secondo Fortini, la «costruzione delle strofe» di questa raccolta

è quasi sempre fondata su di un moto di due elementi, o meglio sulla loro giustapposizione. Anche i mottetti di Montale sono frequentemente costruiti così ma mentre in Montale i due elementi hanno fra di loro un rapporto antitetico, sì che al lettore è lasciata la sintesi, in Sereni, giusta la sua poetica della modulazione, la seconda parte della lirica è conclusiva, è un *ergo* molto attenuato<sup>295</sup>.

---

<sup>291</sup> L'anno quarantacinque, *ivi*, p. 89.

<sup>292</sup> P.V. MENGALDO, *Tempo e memoria in Sereni*, cit., p. 234.

<sup>293</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p.50.

<sup>294</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 207.

<sup>295</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., pp. 126-127n.

Nei brani di *Algeria '44* si sperimentano, invece, compaginazioni testuali più varie; alcuni presentano un'introduzione, spesso in forma impersonale, che, rispetto ai componimenti in versi, contestualizza l'episodio all'interno della prigionia: «allentandosi e insieme stabilizzandosi la segregazione, si gode ora di una specie di libertà vigilata negli immediati dintorni del campo»<sup>296</sup>, «si sta sotto una tenda enorme, disposti appunto come in una corsia»<sup>297</sup>; oppure ne illustra il senso, anticipando quella che in poesia era la conclusione: «l'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente»<sup>298</sup>, «fa specie che la nostra cattività abbia già una storia dentro di noi»<sup>299</sup>.

Solo i testi più brevi hanno una forma bipartita simile a quella che Fortini ha individuato per le poesie:

Saint-Cloud, agosto

Notti straordinariamente limpide, in cui qualcuno c'insegnò a conoscere l'ora senza bisogno d'orologio, dalla posizione di certe stelle.  
Cambiano intanto i luoghi della segregazione, e con essi i numeri dei campi. 127, 131, 132...  
La zona sempre la stessa, nei dintorni di una sola città: una costellazione di filo spinato<sup>300</sup>.

Le due parti vengono, in questo caso, ricucite dall'immagine finale della *costellazione* dei campi di prigionia che richiama le *stelle* del primo segmento. Gli stessi elementi – lo scrutare il cielo, i diversi campi di prigionia vicino ad Oran – si ritrovano in poesia ma vengono legati sulla base di un'altra analogia, quella tra prigionieri e morti:

Non sanno d'essere morti  
i morti come noi,  
non hanno pace.  
Ostinati ripetono la vita  
si dicono parole di bontà  
rileggono nel cielo i vecchi segni.  
Corre un girone grigio in Algeria  
nello scherno dei mesi  
ma immoto è il perno a un caldo nome: oran.

Saint-Cloud, agosto 1944<sup>301</sup>

La metafora è, qui, enunciata in apertura e percorre il testo, rendendolo più coeso; morti che «non hanno pace» sono i dannati e la condanna dei prigionieri è l'inconsapevolezza di una «vita apparente»<sup>302</sup>: così, essi «mimano ostinatamente i gesti e le parole dei vivi,

---

<sup>296</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, maggio, TP*, p. 17.

<sup>297</sup> *Campo Ospedale 127, giugno, ibidem*.

<sup>298</sup> *Saint-Cloud, agosto 1944, ivi*, p. 384.

<sup>299</sup> *Sidi-Chami, novembre, ivi*, p. 19.

<sup>300</sup> *TP*, p. 18.

<sup>301</sup> *P*, p. 78.

<sup>302</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 206.

imparano persino a leggere i segni della volta celeste come fossero naviganti che debbono orientarsi in un viaggio avventuroso»<sup>303</sup> ma il movimento e lo scorrere del tempo sono solo illusori nel girone infernale costituito dall'insieme dei campi.

In entrambi i brani, nella parte finale il verbo (*corre, cambiano*) precede il soggetto («un girone grigio», «i luoghi della segregazione») e vengono fornite le coordinate spaziali (l'*Algeria*, «i numeri dei campi 127, 131, 132...») con riferimento, in particolare, ad Oran («perno immobile», «dintorni di una stessa città»). Ma il «girone grigio» ribadisce che i prigionieri sono *morti* e vani i loro comportamenti espressi nei tre endecasillabi centrali che rappresentano quasi una climax della speranza: i reclusi continuano ad agire («ostinati ripetono la vita»), cercano solidarietà e conforto («si dicono parole di bontà») e guardano al futuro («rileggono nel cielo i vecchi segni») con una progressiva espansione a destra (*vita*, «parole di bontà», «nel cielo i vecchi segni»).

La «costellazione di filo spinato» segna, invece, un cambiamento di prospettiva: nel mentre (*intanto*) che scrutano le stelle, i prigionieri si spostano tra «i luoghi della segregazione» che costituiscono a loro volta i punti di una costellazione. Non solo l'angolazione si sposta dal basso all'alto ma anche dall'interno all'esterno della comunità dei prigionieri, di cui si racconta un episodio banale ma partecipato («qualcuno ci insegnò»), mentre nella poesia il *noi* è citato ma declinato in terza persona a rimarcare l'alienazione e l'estraneità a sé stessi.

45

Nettamente bipartito è anche quest'altro brano di *Algeria '44*:

Saint-Cloud, luglio

Un'alta collina boscosa di forma troncoconica, da montagna del Purgatorio, sovrasta il nuovo campo. In certe ore del giorno ci è consentito di passeggiare lungo le straducole che l'aggirano fino alla sommità. Il caldo è grande.  
«Che caldo atroce» aveva detto tanti anni prima, sprofondata nell'erba di tutt'altra collina.  
«Perché continuiamo a stare abbracciati con questo caldo atroce?»

Il fiorire del ricordo grazie al riproporsi di un contesto simile è ben espresso dalle ripetizioni («un'alta collina», «tutt'altra collina», quasi un bisticcio; *caldo*) che strutturano il brano, collegando le due parti tramite l'anadiplosi e chiudendo la seconda in un cerchio. I due momenti qui scissi, sono, invece, contratti nella poesia:

Ahimè come ritorna  
sulla frondosa a mezzo luglio  
collina d'Algeria  
di te nell'alta erba riversa  
non ingenua la voce  
e nemmeno perversa  
che l'afa lamenta

---

<sup>303</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 48n.

e la bocca feroce

ma rauca un poco e tenera soltanto...

Saint-Cloud, luglio 1944<sup>304</sup>

La «ritmicità franta» mima l'intermittenza del ricordo, che giunge improvviso e progressivamente si definisce; i dettagli si affastellano senza che la sintassi riesca ad organizzarli: numerose sono le anastrofi («frondosa a mezzo luglio / collina», «di te nell'alta erba riversa», «non ingenua la voce», «che l'afa lamenta», «ma rauca un poco», «tenera soltanto»), marcati gli iperbati («ritorna [...] la voce», «di te [...] la voce») e significative le epifrasi («e nemmeno perversa» «e la bocca feroce», «ma rauca un poco e tenera soltanto»), in particolare quella dell'endecasillabo finale che, come hanno scritto Isella e Martignoni, rappresenta «la migliore messa a fuoco possibile del ricordo», ritardata dallo «stacco tipografico», ulteriore «istante di sospensione». A rinserrare il discorso contribuiscono, però, le rime (*voce* : *feroce*, *riversa* : *perversa*, che assuona con *erba* e *lamenta*) e la disposizione simmetrica degli attributi della *voce*: gli aggettivi sono, infatti, «riuniti in coppie oppostive» (*ingenua* – *perversa*; *rauca* – *tenera*) mentre gli avverbi, a loro volta simmetrici, in un caso precedono (*non*, *nemmeno*) e nell'altro seguono (*un poco*, *soltanto*) il referente<sup>305</sup>.

46

Le corrispondenze tra i due testi sono, anche in questo caso, puntuali ma la poesia ha un lessico più ricercato (la collina è detta *frondosa* e non *boscosa* e *troncoconica*, la donna è *riversa* e non *sprofondata*, si parla dell'*afa* e non del *caldo*) e si concentra soprattutto sulla figura femminile e la sua ambiguità, tralasciando il contesto algerino che viene, invece, descritto in prosa. In questo brano, i prigionieri si trovano, ancora una volta, in un'atmosfera dantesca: alle pendici di una collina «troncoconica, da montagna del Purgatorio» su cui, «in certe ore del giorno» possono salire, con moto di nuovo circolare, «lungo le straducole che l'aggirano fino alla sommità». L'io è immerso nella collettività ed è il caldo *grande* a richiamare, in climax, quello *atroce*, e le parole della donna, qui in discorso diretto e inframmezzate dalla didascalia, lamentano solo l'*afa* e non «la bocca feroce» dell'amante: non c'è, così, traccia del turbamento del poeta che rende, poi, dolente il ricordo (*abimè*) ma solo il ribattere, a cornice, dell'aggettivo *atroce*.

Ci sono, poi, casi in cui prosa e poesia assolvono a funzioni diverse, l'una racconta la vita dei prigionieri e l'altra vi riflette, ricorrendo a forme e registri molto distanti. È il caso di un altro brano rimasto inedito:

---

<sup>304</sup> P, p. 77.

<sup>305</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 46n.



Sidi-Chami, Natale 1944

In Europa Von Runstedt a Bastogne. C'era ancora, tra noi, qualcuno che poteva goderne. Ma più che altro era il gusto un po' maligno di coglierne il riflesso sulle facce dei custodi, bonari per la verità.

Remo. Formidabile organizzatore. Fattosi amico dei tenutari della biblioteca del campo e dell'annessa sala di lettura, sistemata in baracca, era riuscito a riservarci per la sera di Natale un luogo di riunione più confortevole della tenda. Ma anche i cuccinieri del campo s'era fatti amici; le guardie no, italiani che davano il turno agli americani nel custodirci e che perciò s'erano fatti la mentalità dei carabinieri. Prigionieri ormai sulla parola per via della carta di collaborazione, non si era più sotto la minaccia del marocchino issato sulla torretta. Ma guai a farsi pescare fuori dal campo. Bene per una settimana di seguito Remo e Walter uscirono col favore del buio per far provvista in certe case coloniche di francesi non molto lontane dal campo. Rientravano con sacchi e zaini colmi di ogni ben di Dio, strisciando tra siepi, fossati e reticolati come soldati tagliafilì col rischio di qualche schioppettata nel sedere da parte della M.P. americana o dei gendarmi francesi. I cuccinieri lavorarono di nascosto per noi. Ogni possibile squisitezza fu servita, dalle braciocchie di maiale al pathé e i gavettini furono più volte riempiti con vini e liquori pregiati.

Stemmo allegri la notte di Natale del '44!<sup>306</sup>

Il componimento in versi continua, in un certo senso, il testo in prosa, mostrando, però, la fragilità dell'allegria citata nel finale:

Nel bicchiere di frodo  
tocca presto il suo fondo  
quest'allegria che vela la tristezza  
in cresta dei tizzi sopiti  
sbalzati a noi dal più lontano fuoco.  
E sii tu oggi il Dio che si fa carne  
lontananza per noi nell'ora oscura<sup>307</sup>.

47

Se l'impresa di Remo e Walter è descritta in modo divertito in prosa, qui il «bicchiere di frodo», ovvero «illecito, non consentito», fa sì che anche l'allegrezza che ne deriva sia avvertita come estranea. La comunità dei reclusi che nel brano inedito mostra vitalità e ritrova una dimensione umana forzando le regole del campo, scopre invece in questi versi la sua fragilità. In prosa, inoltre, l'Europa costituisce una dimensione inquietante («Von Runstedt a Bastogne») che getta un'ombra sugli abitanti del campo, per il fatto di goderne e per «il gusto un po' maligno di coglierne il riflesso sulle facce dei custodi, bonari per la verità»; in questo componimento, invece, come ha scritto Lenzini, «l'animo del prigioniero» è infiammato dagli «chi o ricordi», «tizzì sopiti / sbalzati a noi dal più lontano fuoco» della memoria e sente, così, la nostalgia dell'altrove: «nella prospettiva del prigioniero», quindi, «il senso della festa» è ribaltato perché è «celebrazione non di una presenza ma dell'assenza, dell'esclusione non della comunione»<sup>308</sup>.

---

<sup>306</sup> TP, p. 384.

<sup>307</sup> P, p. 84

<sup>308</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 210.

### 2.3.3 La memoria

Non solo in alcuni testi, come quelli datati «Saint-Cloud, luglio»<sup>309</sup> o «Sainte-Barbe du Thélât, Capo d'Anno 1944»<sup>310</sup>, emergono ricordi della vita antecedente la prigionia ma il loro stesso riaffiorare è oggetto di riflessione:

Sainte-Barbe du Thélât, inverno 1944

Abbiamo passato intere giornate a discorrere in tenda sotto una pioggia noiosa, con scrosci improvvisi e violenti. Ci raccontavamo storie, anche molto intime. Trovammo in queste il tepore che le coperte non ci davano, uno strano benessere. A volte, per colpa di M. o di G., diventavano spinte. Bruno, detto il protomartire, si alzava indignato e, ficcata una coperta sul capo, andava a passeggiare furiosamente per espiazione nello spazio antistante il campo. Volevamo convincerci d'aver vissuto, d'aver una vita dietro di noi, amori, anche solo successo in amore. Ci si lusingava l'un l'altro con speranze. Misi a fuoco alcuni ricordi con questo passatempo. Durò poco, subentrò il silenzio, a volte l'insofferenza reciproca<sup>311</sup>.

La reminescenza è resistenza alla prigionia, attaccamento ad un passato che sfugge alla ripetitività assoluta della reclusione; ma è, anche, condivisione, comunità: la tenda è un luogo familiare e intimo, al riparo dalla «pioggia noiosa, con scrosci improvvisi e violenti», in cui la vicinanza è «uno strano benessere», «il tepore che le coperte non danno». Come sempre in queste prose, l'umanità raccolta non viene idealizzata e, al contrario, si ritrova unita in una dimensione dimessa: le storie che diventano *spinte* «per colpa di M. o di G.» e l'indignazione di *Bruno*, il «successo in amore», le lusinghe e le speranze. Si tratta, però, di una intimità effimera come la memoria che la sorregge e presto i vivi lasciano il posto ai prigionieri-morti, silenziosi e insofferenti.

48

La poesia descrive, invece, solo quest'ultimo momento, l'insinuarsi dell'estraneità e il perdersi del ricordo:

Un improvviso vuoto del cuore  
tra i giacigli di Sainte-Barbe.  
Sfumano i volti dilette, io resto solo  
con un gorgo di voci faticose.  
E la voce più chiara non è più  
che un trepestio di pioggia sulle tende,  
un'ultima fronda sonora  
su queste paludi del sonno  
corse a volte da un sogno.

Sainte-Barbe du Thélât, inverno 1944<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> TP, p. 18.

<sup>310</sup> *Ivi*, p. 383.

<sup>311</sup> *Ibidem*.

<sup>312</sup> P, p. 74.

L'«improvviso vuoto del cuore», il venir meno della memoria, coglie il poeta «tra i giacigli di Sainte-Barbe»: con esso «sfumano i volti dilette» del passato e gli altri prigionieri si riducono a «un gorgo di voci faticose»; «la sola voce chiara è quella del presente», della pioggia che batte sulle tende e «sulla fronda di qualche albero»: ad essa non si oppone il brandello di intimità che ancora resisteva in prosa, la prigionia si è imposta come dimensione assoluta e immobile («paludi del sonno»), attraversata, a volte, solo dalla «falsa parvenza dei sogni»<sup>313</sup>.

Per questo, se i ricordi del tempo precedente la cattura danno l'illusione e la speranza di aver vissuto, quelli della cattività non possono che confermare la definitiva e identica estraneità:

Sidi-Chami, ottobre

Sono tra i pochi ammessi a ripassare, inopinatamente, in un luogo che si era convinti di avere per sempre lasciato. Si tratta del campo 131, a Sainte-Barbe. Ci sono tornato tra giugno e luglio con altri pochi convalescenti dimessi con me dal campo ospedale. Avevo fretta di ricongiungermi ai compagni di tenda che sapevo trasferiti con tutti gli altri al 126 di Saint-Cloud. C'erano ancora tende al 131, quasi deserto ormai e mezzo spiantato. Anche le tende rimaste in piedi erano precarie, prive in parte di picchetti, con qualche telo bucato, i canaletti di scolo quasi cancellati. Era ormai un campo di transito, nel quale – in ciò aiutando la stagione avviata al bello stabile – nessuno aveva più interesse a lavori di sistemazione e di minuto mantenimento, come si diceva nella naja.

La rievocazione a distanza di queste vicende non potrà avere, come suo luogo ideale, altro teatro che questo: il 131, dove trascorremmo ore e ore a dipingerci vittime l'un l'altro, ognuno convinto che il peggior destino tra tutti fosse il suo e irriducibile nella difesa di tale supposto primato.

Avevmo anche belle ore a Sainte-Barbe. Quella notte che una serenata a suon di fisarmonica percorse il campo svegliandoci e udii Remo piangere piano nella branda accanto; o l'altra che il lumino acceso da Walter, rimasto in tenda a coltivare la sua febbre di artigianato, ci guidò nel buio al rientro dalla *soirée* dell'improvvisata ma già bravissima compagnia filodrammatica del campo.

Lo stesso lumino da Sidi-Chami guida ora un ricordo nel ricordo riportandomi a Sainte-Barbe<sup>314</sup>.

Dentro le tende, il conforto degli amori passati lascia il posto alla sofferenza del presente, rivendicata nella sua eccezionalità e dichiarata incomparabile a quella degli altri: l'assolutezza del proprio dolore fonda l'affermazione di sé, sostituendo al *teporè* una competizione un po' puerile su chi avrebbe avuto in sorte «il peggior destino». Le «belle ore» sono, così, quelle in cui si evade dalla realtà della prigionia, ritrovando una dimensione conviviale: quando, a sorpresa, una «serenata a suon di fisarmonica percorre il campo» e provoca il pianto di Remo oppure al termine di una «*soirée* dell'improvvisata ma già bravissima compagnia filodrammatica del campo» a cui Walter non partecipa preso dalla

<sup>313</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 40n.

<sup>314</sup> TP, p. 19.

«sua febbre di artigianato» e col «suo lumino acceso» guida il rientro dei compagni. Ma queste reminescenze non garantiscono davvero un passato su cui fondarsi e piuttosto scivolano le une nelle altre, costruendo un eterno presente. I piani temporali sono, così, confusi: l'incipit («sono tra i pochi ammessi a ripassare») sembrerebbe suggerire che il poeta si trovi a Sainte-Barbe («si tratta del campo 131») ma subito dopo l'evento viene situato nel passato («ci sono tornato tra giungo e luglio»); si apre poi uno squarcio su un futuro indefinito («da rievocazione a distanza di queste vicende non potrà avere come suo luogo ideale, altro teatro che questo: il 131») che richiama un tempo più remoto («dove trascorremmo ore e ore», «avemmo anche belle ore»); infine si torna al presente, all'*ora* che è, però, il momento dello sprofondare, sotto la guida del *lumino*, nel «ricordo nel ricordo».

I riferimenti a Sidi-Chami sono, invece, eliminati in poesia che si concentra sull'esperienza del ritorno:

E ancora in sogno d'una tenda s'agita  
il lembo.  
Campo d'un anno fa  
cui ritorno tentoni  
ma qui nessuno più  
a ginocchi soffre  
solo la terra soffre  
che nessuno più  
soffra d'essere qui  
e tutto è pronto per l'eternità  
il breve lago diventato palude  
la mala erba cresciuta alle soglie  
né *fisarmonica* geme  
di perdute domeniche  
tra cortesi comitive  
di disperati meno disperati  
più disperati. Io dico:  
– Dov'è il lume  
che il giovane Walter vigilava  
fiammante nell'ora tarda  
all'insonne compagnia... –.

Sidi-Chami, ottobre 1944<sup>315</sup>

Anche in questi versi si ritrovano gli elementi presenti nella prosa: il ritorno, la convalescenza («cui ritorno tentoni»), la descrizione del campo, la disperazione dei prigionieri, la *fisarmonica*, «il lume» di Walter. A prevalere qui, però, non è la rievocazione del passato ma la constatazione della sua scomparsa: la *fisarmonica* non *geme* più, le *domeniche* sono *perdute* e il poeta si chiede dove sia «il lume». La prospettiva è assoluta, come si è visto sopra confrontando le diverse rese del paesaggio, e definitivamente vano appare il dolore

---

<sup>315</sup> P, p. 80.

dei reclusi: la ripetizione insistita di *soffre* («ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più / soffra d'essere qui») e *disperati* («di disperati meno disperati / più disperati») sembra un modo per saggiare la consistenza di questi termini, che però risultano, infine, stucchevoli. È l'illusione della «pienezza interiore» che dà il «male del reticolato» con la sua «sofferenza non connaturata, non benemerita, eppure intimamente sopravvalutata, esaltata»<sup>316</sup>: la cattività in quanto esperienza alienante non può, così, conoscere scansione temporale; come ha scritto Mengaldo, «la prigionia uccide il tempo come decoro e varietà, e riduce la vita a replicazione di sé stessa, o, illusoriamente, di questo o quel momento del passato»<sup>317</sup>.

La consistenza di queste reminescenze viene indagata in un altro testo “scritto” a Sidi-Chami:

Sidi-Chami, novembre

Fa specie che la nostra cattività abbia già una storia dentro di noi, che si sia già in grado di dire: quella volta che al 131 scoprimmo la doccia rudimentale col sistema del foro nel bidone attaccato al palo e regolato dal tamponcino...

Un anno, presto due, speriamo che bastino. Forse l'avere qualche ricordo di questa vita quando ancora non se ne vede la fine, salva da quella che gli inglesi chiamano «febbre del reticolato». Salva da essa o è parte di essa? Ripenso al 131, e, vedendolo ormai abitato soltanto dal ricordo di noi, mi domando se la pietà verso noi stessi non s'intrecci per caso a una pietà prima ignorata per i luoghi che sono deserti, ora, di noi<sup>318</sup>.

51

Anche in questo brano il poeta è colto dal ricordo del campo di Sainte-Barbe e si stupisce nello scoprire che la cattività ha già impresso alcuni suoi episodi nella memoria dei reclusi. Questa «storia dentro di noi» potrebbe, forse, scalfire l'assolutezza della prigionia, relativizzarla in diversi momenti oppure, al contrario, certificare la sua definitiva penetrazione nell'orizzonte dei soldati. Sereni sembra subito voler sciogliere questo dubbio e quindi «ripensa al 131», richiama la memoria per coglierne la natura; trova, così, il campo «ormai abitato soltanto dal ricordo di noi», popolato dai fantasmi dei prigionieri e per questo «mi domando se la pietà verso noi stessi non s'intrecci per caso a una pietà prima ignorata per i luoghi che sono deserti, ora, di noi». L'autore ribadisce, in questo modo, l'inconsistenza del passato che lascia dietro di sé la cattività, dato che, ripensandolo, i reclusi non vi ritrovano loro stessi ma la loro ombra. Se l'eterno presente della prigionia annulla il tempo trascorso, rimangono, però, i luoghi: abbandonati e desolati non avranno ulteriore

---

<sup>316</sup> *Male del reticolato*, TP, p. 21.

<sup>317</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, cit., p. 368.

<sup>318</sup> TP, pp. 19-20.

parte nella *storia* ma a loro si può ancora rivolgere uno dei sentimenti più propri di Sereni e del suo umanesimo, la pietà<sup>319</sup>.

La poesia segue più da vicino l'affiorare del ricordo, riproducendone l'andamento tramite «un periodo accumulato e quasi senza bersaglio, che segue il fluire delle fantasie e va a spegnersi nei puntini sospensivi», seguito dal «risveglio, segnato dalla nettezza del “ma” e scandito dalla percussione di tre brevi frasi verbali ammassate dall'asindeto» e, dopo uno spazio bianco, dall'«epifania che distrugge il sogno (ed è essa stessa sogno)»<sup>320</sup>:

Spesso per viottoli tortuosi  
*quelque part en Algérie*  
del luogo incerto  
che il vento morde,  
la tua pioggia il tuo sole  
tutti in un punto  
tra sterpi amari del più amaro filo  
di ferro, spina senza rosa...  
ma già un anno è passato,  
è appena un sogno:  
siamo tutti sommessi a ricordarlo.

Ride una larva chiara  
dov'era la sentinella  
e la collina  
dei nostri spiriti assenti  
deserta e immemorabile si vela.

Sidi-Chami, novembre 1944<sup>321</sup>

Ad essere rievocato non è un episodio preciso, descritto in forma distesa e puntuale come nel caso della «doccia rudimentale» della prosa ma, in questo testo, schegge di passato si affastellano, contraddicendosi («la tua pioggia il tuo sole») e germinando l'una dall'altra («tra sterpi amari del più amaro filo / di ferro, spina senza rosa»). A proposito del secondo verso, Fortini ha scritto che è in francese perché «tale era la dizione per indicare, a tutela del segreto militare, la località da cui i prigionieri scrivevano»<sup>322</sup>; la vaghezza del ricordo si intreccia, quindi, ad un dato concreto: la pervasività dell'esperienza della cattività è tale da renderla, e sono parole di Mengaldo, «orizzonte che delimita sogni e memoria stessi del

---

<sup>319</sup> Si pensi, ad esempio, ai versi, memorabili, di *Ancora sulla strada di Zenna* negli *Strumenti umani*:

Dunque pietà per le turbate piante  
evocate per poco nella spirale del vento  
che presto da me arretreranno via via  
salutando salutando.

(*P*, pp. 113-14, vv. 28-31)

<sup>320</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., pp. 370-71.

<sup>321</sup> *P*, p. 81.

<sup>322</sup> F. FORTINI, *Vittorio Sereni*, in ID., *Poeti italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1980 [1977], p. 155.

prigioniero»<sup>323</sup>. Non appena questo flusso memoriale si arresta, ne emerge tutta l'inconsistenza che, «appena un sogno», affligge i reclusi, «sommessi a ricordarlo». Anche in questo caso, il passato non è abitato da figure vive ma da fantasmi, dal «ricordo di noi» che qui si traduce ne «gli spiriti assenti»; e gli stessi luoghi spopolati sono destinati a scomparire: la *collina* già «si vela» e svanisce essendo *deserta* «cioè abbandonata e solenne» e, per questo, *immemore*, «non più raggiungibile dalla memoria e dunque sempre più remota nel tempo»<sup>324</sup>; come in prosa, «i luoghi che sono deserti, ora, di noi» andranno perduti. C'è, però, qui, un elemento positivo, la *larva* che è *chiara* e, soprattutto, *ride*, secondo Fortini, «nel senso di una misteriosa superiorità spirituale»<sup>325</sup>. Quest'«apparizione ectoplasmica»<sup>326</sup> che occupa il posto che era della *sentinella* rappresenta un'alterità che non compare nel brano in prosa, stretto tra la pietà verso sé stessi e verso i luoghi della prigionia e allude, forse, alla possibilità di un passato che diventa nucleo biologico, embrione di futuro. Questo «angelo o meglio parvenza di angelo» che sta su una «collina di purgatorio», però, non si fa dispensatore di salvezza e così, come ha scritto Mengaldo, il ricordo «si annichila in quanto tale perché ciò che essi possono ricordare non è che un fantasma, un vuoto e il luogo, la collina fatta deserta di loro che sono assenti e vi vivono ormai solo come “spiriti”, non è veramente ricordabile, non è più quello che era, è un segno meno». Le apparizioni del passato non hanno davvero consistenza, né la forza di illuminare o fondare il presente: si compie, così, «totalmente, e fantasticamente, quella retrocessione dalla memoria all'oblio che è, dunque, il grande motivo soggiacente del libro»<sup>327</sup>.

In questo senso è possibile legare i versi che più di tutti certificano questa retrocessione, quelli che concludono *Solo vera è l'estate* («ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio»), alla frase finale del corrispettivo brano in prosa: «ma questo era appena un ricordo, il ricordo di un anacronismo». Se, però, la poesia ci consegna la sentenza del risultato finale, la prosa mostra il processo, il girare a vuoto del rammemorare che di ricordo in ricordo perviene ad un anacronismo; ed è un processo ancora in corso, in quanto la scrittura non è altro che il ricordo di questo ricordo. Significativo, da questo punto di vista, è dunque l'uso dei tempi verbali, che più in generale distinguono i versi, dominati dal presente, dalle prose, in cui si riscontra una maggiore varietà di soluzioni, non prive, talvolta, di incongruenze. I brani di *Algeria '44* oscillano, infatti, tra la riscrittura degli episodi fatta al presente («distendendosi in lunghe volate entra con la palla al piede nella

<sup>323</sup> P.V. MENGALDO, *Vittorio Sereni*, cit., p. 748.

<sup>324</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 130n.

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 130n.

<sup>326</sup> *Ivi*, p. 128n.

<sup>327</sup> P.V. MENGALDO, *Tempo e memoria*, cit., p. 234.

zona d'ombra»<sup>328</sup>) e la rievocazione degli stessi, che li situa nel passato<sup>329</sup> («l'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente»<sup>330</sup>, «avevo fretta di ricongiungermi ai compagni di tenda»<sup>331</sup>, «abbiamo passato intere giornate a discorrere in tenda»<sup>332</sup>), fuoriuscendo in parte dal genere diaristico.

Se, come ha scritto Fortini, poesia e memoria sono strettamente legate in Sereni, che spesso «per essere stimolato liricamente, [...] ha bisogno, come la maggior parte dei lirici moderni, di retrocedere nel ricordo, perché il carattere di frustrazione proprio del ricordo gli garantisce quella “morte”, quella “distanza” senza della quale egli pensa non si possa dare esperienza poetica»<sup>333</sup>, nel caso di *Algeria '44* ricorre soprattutto il modulo del ritorno e dell'iterazione. Nel ritornare sui componimenti e gli episodi del passato, Sereni, infatti, conferma la lezione della prigionia ma la arricchisce di dettagli sulle condizioni di vita, i sentimenti, gli stati d'animo, le occasioni che stanno dietro alle sue sentenze.

Il discorso allenta le sue maglie e tornano, così, le stagioni («l'avanzata primavera algerina»<sup>334</sup>, «umida sera dell'inverno algerino»<sup>335</sup>), lo spazio si allarga anche al di fuori del campo<sup>336</sup> e lo sguardo si rivolge al cielo<sup>337</sup>: si affaccia, dunque, il contiguo, i *dintorni*<sup>338</sup> spesso *immediati* e i detenuti a tratti si fanno comunità, uniti negli aspetti più semplici della vita in cattività. Come hanno scritto Isella e e Martignoni, Sereni in queste prose cerca un'adesione «più stretta alla situazione di partenza», e sa cogliere «il granello di sabbia che irrita l'ostrica e sta all'origine della perla in cui viene imbozzolato con un lento processo di appropriazione e di difesa»<sup>339</sup>.

---

<sup>328</sup> TP, p. 17.

<sup>329</sup> Significativa, a questo proposito, è la ricorrenza del termine *ricordo* («ma questo era appena un ricordo, il ricordo di un anacronismo», *Saint-Cloud, agosto 1944, ivi*, p. 384; «un ricordo nel ricordo», *Sidi-Chami, ottobre, ivi*, p. 19; «forse l'aver qualche ricordo», «ormai abitato solo dai ricordi», *Sidi-Chami, novembre, ivi*, pp. 19-20; «misi a fuoco alcuni ricordi», *Sainte-Barbe du Thélat, inverno 1944, ivi*, p. 383).

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 384.

<sup>331</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>332</sup> *Ivi*, p. 383.

<sup>333</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 128n.

<sup>334</sup> TP, p. 17.

<sup>335</sup> *Ivi*, p. 383.

<sup>336</sup> *Sainte-Barbe du Thélat, maggio, ivi*, p.17; *Saint-Cloud, agosto 1944, ivi*, p. 384.

<sup>337</sup> *Campo Ospedale 127, giugno, ivi*, pp. 17-18; *Saint-Cloud, agosto, ivi*, p. 18.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, cit., p. 36.



### 3. Il Male d'Africa

#### 3.1 *La sconfitta*

La prima edizione del *Diario d'Algeria* tace di come sia iniziata e finita la reclusione: nonostante la presenza delle date in calce ai componimenti, la prigionia si dà come esperienza non storicizzabile, contenibile tra cattura e liberazione, ma come condizione assoluta. Nel dopoguerra, però, Sereni inizia ad investigare i margini della cattività e, in modo particolare, la sua origine. Nel 1951 descrive l'arrivo degli americani a Trapani e gli ultimi giorni trascorsi in Sicilia dai soldati divenuti prigionieri in un lungo racconto intitolato *La sconfitta*<sup>340</sup>. Il testo viene presentato l'anno successivo al Premio Taranto ma Sereni lo scrive soprattutto per «rispondere a una vecchia tentazione, a un conto – per meglio dire – che dovevo saldare col mio passato: che fa parte di quelle approssimazioni con cui tento, quando è possibile, di riprendere fiducia e familiarità col solo lavoro che mi preme, quello della poesia»<sup>341</sup>. Il poeta non ne è, però, soddisfatto, e subito lamenta con Ungaretti e Bertolucci<sup>342</sup> i difetti di impostazione e, più tardi, con Linuccia Saba depreca il fatto che sia «scritto balordamente in terza persona»<sup>343</sup>. Nonostante Saba in una lettera definisca il testo «un piccolo capolavoro», «probabilmente il più bel racconto sull'ultima guerra che ho letto fino ad oggi»<sup>344</sup>, Sereni non lo pubblica ma, negli anni successivi, tornerà regolarmente a prelevarne espressioni, spunti o intere porzioni che daranno origine non solo a versi, come auspicava l'autore, ma anche a prose.

---

<sup>340</sup> Il racconto è riportato nell'*Appendice* di *TP*, pp. 283-319.

<sup>341</sup> Così Sereni in una lettera a Ungaretti dell'8 gennaio 1952 (V. SERENI, G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di G. PALLI BARONI, Milano, Archinto, 2013, p. 42). Parole simili vengono scritte anche a Saba il 27 dicembre del 1951, «ho ripreso a lavorare per me: ho scritto un lungo racconto in prosa che mi tentava da tanto. Un racconto ma io non sarò mai un narratore; l'importante era scriverla, tornare ad avere fiducia nel lavoro, meno paura». U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, cit., p. 151).

<sup>342</sup> Sereni, infatti, scrive a Ungaretti: «quel racconto che non è un racconto andrebbe non solo profondamente corretto, ma rifatto intero a cominciare dall'impostazione» (V. SERENI, G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, cit., p. 42); in una lettera a Bertolucci del 13 dicembre 1951 si legge: «quindici giorni fa ho chiesto una settimana di licenza dalla scuola per continuare a finire una certa cosa sulla mia vicenda siciliana di non so quanti anni or sono (era del '43 al tempo dello sbarco). Forse è tutta da rifare e non so se ci ritornerò su» (A. BERTOLUCCI, V. SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. PALLI BARONI, prefazione di G. RABONI, Milano, Garzanti, 1994, p. 193).

<sup>343</sup> Lettera a Linuccia Saba del 25 settembre 1968, riportata in apparato a *TP*, p. 475.

<sup>344</sup> U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, cit., p. 168; la lettera, datata 6 agosto 1952, continua dicendo: «leggeri, molto leggeri (quasi inavvertibili) i trampoli letterari (è strano che tu non ti sia accorto che non ne hai più bisogno) e nessuna traccia di lirismo che, in un racconto, è sempre un cattivo lirismo. [...] Non c'è pagina (forse periodo) del racconto dove non sia qualche osservazione vera di dentro e di fuori e detta nel migliore dei modi; l'insieme è perfino lontano dalla noia, che è – come sai – la piaga della narrativa italiana. Bravo, Sereni; sono proprio contento che tu abbia scritto quelle pagine (che rileggerò certo più volte) e che ti consiglio di pubblicare quanto prima» (*ivi*, pp. 168-69).

Così, il «nucleo più propriamente narrativo» esce, nel 1963, sulla rivista “Pirelli” col titolo *La cattura*<sup>345</sup>, mentre altri paragrafi vengono estrapolati a formare *Sicilia '43*<sup>346</sup> inserito nella prima edizione degli *Immediati dintorni*; in questo caso, il testo ripreso subisce alcune trasformazioni nei modi narrativi: scompare, ad esempio, il riferimento al protagonista, Franchi, sostituito da una generica terza persona («spesso durante la giornata era accaduto a Franchi di entrare in quel luogo per necessità di servizio»<sup>347</sup>, «spesso di giorno e di notte, gli era accaduto di entrare in quel luogo per necessità di servizio»<sup>348</sup>), oppure da una formulazione impersonale («gli accadeva come dopo certi sogni»<sup>349</sup>, «accadeva come dopo certi sogni»<sup>350</sup>); in altri casi il discorso è volto alla prima persona («perché il suo era per costituzione un guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore»<sup>351</sup>, «il mio guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore»<sup>352</sup>) mentre gli interventi del narratore sono per lo più eliminati, tranne, significativamente, nel finale: «è inutile, questa fatica dobbiamo farla da soli. E con pazienza raccogliere i nostri appunti per un'opera sulla Sicilia nella Seconda Guerra Mondiale»<sup>353</sup>.

Ma, legati alla *Sconfitta*, sono anche alcuni versi composti in «tempi diversi e imprecisabili tra il '47 e il '50»<sup>354</sup> che fanno riferimento ad episodi raccontati anche nella prosa coeva e che vengono pubblicati, a partire dal 1956, in rivista e in volume, col titolo di *Tre frammenti per una sconfitta* o *Frammenti di una sconfitta*<sup>355</sup>, figurando anche nella raccolta *Un lungo sonno*<sup>356</sup>, primo nucleo degli *Strumenti umani* con cui il poeta partecipò al Premio Libera Stampa nello stesso '56. In questa plaquette alle poesie seguono, con il titolo *Il ritaglio*, un brano di *Sicilia '43* – e quindi della *Sconfitta* – e alcuni versi: nella nota relativa, il poeta spiega che si tratta «di una diversa stesura, parte in prosa parte in versi, della corrispondente *Pin-up girl* inclusa nel *Diario d'Algeria*»<sup>357</sup>. La ricerca dell'origine della prigionia si riallaccia, così, all'ultima poesia che, nel *Diario*, precedeva quelle dedicate alla reclusione e si accompagna a un ripensamento della stessa: in *Un lungo sonno* vengono, infatti, riportati solo gli ultimi 8 versi dei 33 che in origine costituivano *Pin-up girl*.

<sup>345</sup> V. SERENI, *La cattura*, “Pirelli”, XVI, 1 (Febbraio 1983), pp. 82-85; ora in *TP*, pp. 153-60.

<sup>346</sup> *Ivi*, pp. 13-17.

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 313.

<sup>348</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

<sup>349</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>350</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>354</sup> La nota è citata nell'apparato di *P*, p. 453.

<sup>355</sup> V. SERENI, *Tre frammenti per una sconfitta*, “Arte e letteratura”, pagina quindicinale di “Libera stampa”, XLIV, 261 (13 novembre 1956), p. 3; ID, *Frammenti di una sconfitta \* Diario bolognese*, con un'acquaforte di F. GENTILINI, Milano-Verona, Scheiwiller, 1957.

<sup>356</sup> Si vedano, a questo proposito, le indicazioni di Isella, *P*, pp. 477-79.

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 435.

L'appuntamento mancato con la storia, l'«assillo» su cui Sereni si accanisce «per anni» è per il poeta, si è visto, un «enigma di cui non veniva a capo, che la memoria riproponeva di continuo e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici»<sup>358</sup>: ed è proprio per risolvere questo enigma che il poeta combina e ricombina i testi, riscrivendoli, cambiandone il senso. Così, nella seconda edizione del *Diario d'Algeria*, accanto alla versione scorciata di *Pin-up girl*<sup>359</sup>, compaiono i vv. 3-7 della prima redazione, col titolo di *Villa Paradiso*<sup>360</sup>; viene poi aggiunta una nuova sezione, *Il male d'Africa*, che comprende i *Frammenti di una sconfitta*, ovvero le poesie omonime intervallate da due brani ritagliati da *Sicilia '43*<sup>361</sup>. Nel 1970 parti della *Sconfitta* e i vv. 17-18 di *Pin-up girl* vengono inclusi nel racconto *Ventisei*, come indicato anche in una nota: «brani o singole frasi o monconi di frasi riportati in corsivo appartengono ad un vecchio testo inedito e ad altri reperibili in *Diario d'Algeria*, '47 e '65, in *Gli immediati dintorni*, 1962, e infine nel racconto *La cattura*, scritto attorno al '51 e pubblicato molto più tardi in rivista»<sup>362</sup>. Nel 1983, con la seconda edizione degli *Immediati dintorni*<sup>363</sup>, aggiunge a conclusione a *Sicilia '43* i versi 17-22 della prima versione di *Pin-up girl*.

Nel mentre Sereni scrive altri testi, in prosa e in versi, sulla cattura e la liberazione, in cui compaiono anche episodi raccontati nella *Sconfitta* ma senza diretta citazione testuale da quel «macrotesto-serbatoio»<sup>364</sup>: *L'anno quarantatré*<sup>365</sup>, *L'anno quarantacinque*<sup>366</sup>, *Appunti da un sogno*<sup>367</sup>, *L'8 settembre*<sup>368</sup> risalenti alla prima metà degli anni '60 e fortemente connessi tra di loro, cui si aggiungono più tardi *Le sabbie dell'Algeria*<sup>369</sup> e *Port-Stanley come Trapani*<sup>370</sup>. Il poeta ha infatti, l'impressione costante che dai «brevi referti su figure o fatti di quel periodo molte cose sono rimaste escluse, e non delle meno indicative»<sup>371</sup>.

---

<sup>358</sup> *Ivi*, pp. 455-456.

<sup>359</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>360</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>361</sup> *Ivi*, pp. 89-91.

<sup>362</sup> Il racconto è stato pubblicato nel 1970 prima in tiratura limitata nelle Edizioni d'arte dell'Aldina, con 6 grandi tavole dello scultore A. Perez e note critiche di O. Cecchi e D. Micacchi e poi nella rivista "Forum Italicum", IV, 4 (Dicembre 1970), pp. 576-89. Nel 1979 è stato ripreso in *Stella variabile* (litografie di R. Savinio, Verona, Cento Amici del Libro, pp. 23-37) accompagnato dalla *Nota introduttiva* (*ivi*, p. 81).

<sup>363</sup> L'edizione esce postuma a cura di Maria Teresa Sereni, ma sulla base dei materiali approntati dall'autore.

<sup>364</sup> Raboni usa questa espressione non in riferimento alla *Sconfitta* ma, più in generale, ai testi sulla prigionia «intersecantisi o addirittura incapsulati l'uno nell'altro» (*TP*, p. XV).

<sup>365</sup> *Ivi*, pp. 72-79.

<sup>366</sup> *Ivi*, pp. 83-90.

<sup>367</sup> *P*, pp. 96-97.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>369</sup> *TP*, pp. 249-57.

<sup>370</sup> *Ivi*, pp. 122-25.

<sup>371</sup> *P*, pp. 455-456. Parallelamente a questo continuo processo di scorporo e ricomposizione vanno anche le vicende editoriali dei testi, che Sereni decide di riprendere anche in volumi autonomi: è il caso di *La guerra girata altrove* che ripropone nel 1970 la sezione *Il male d'Africa* e del progetto *Senza l'onore delle armi*, a cui nel

### 3.2 «Un peso d'anni andati a male»

*La sconfitta* è un testo molto eterogeneo e il successivo lavoro di separazione dei materiali rende ancora più esplicite le diverse componenti. *La cattura*, ad esempio, conserva la forma alla terza persona perché è, a tutti gli effetti, un racconto: il suo protagonista, il tenente Franchi, ha l'atteggiamento curioso ma anche dubbioso nei confronti di una realtà sfuggente ai suoi tentativi di interpretazione tipico delle narrazioni più tarde di Sereni; rispetto a queste, però, la voce onnisciente produce una trama più lineare e definita, in cui il mondo degli eventi esterni al soggetto ha una maggiore rilevanza e concretezza. *Sicilia '43* estrapola, invece, le parti più riflessive e "saggistiche" assieme ad alcuni episodi che costituiscono la versione in prosa di *Pin-up girl*: gli ulteriori prelievi separano ulteriormente queste due anime, selezionando, da un lato, i brani che confluiranno nei *Frammenti di una sconfitta*, e, dall'altro, *Il ritaglio*.

È significativo, però, che di tutti questi testi ripresi e pubblicati in diverse sedi, solo i *Frammenti* vengano inclusi in una raccolta poetica. Sereni, come gli scrive Bertolucci, è «fatalmente» un poeta<sup>372</sup> e tale si considera; nei confronti della sua produzione in prosa, assume, soprattutto agli inizi, un atteggiamento reticente, dichiarando più volte di non essere un narratore<sup>373</sup> e di non saper scrivere in prosa<sup>374</sup>. Per questo, se spessissimo inserisce poesie nelle raccolte di brani prosastici, quasi mai fa il contrario, tranne appunto con *Il male d'Africa*<sup>375</sup>. Il fatto che ciò avvenga a quest'altezza, in concomitanza con l'uscita degli *Strumenti umani*, l'anno successivo la pubblicazione dell'*Opzione*, può essere letto come il segnale di un mutato rapporto tra prose e poesie, dovuto al cambiamento dei modi di queste forme espressive e della poetica ad esse soggiacente.

Si è visto come, nel *Diario*, Sereni cerchi di «salvare» «un momento o un luogo della propria esperienza (esistenza)»<sup>376</sup> e che, però, tema un'eccessiva contingenza o, al contrario, la perdita di aderenza a causa della trasposizione lirica. *Algeria '44* risponde, quindi, al

---

1980 erano stati destinati *La cattura*, *L'anno quarantatre*, *L'anno quarantacinque*, *Ventisei* e, come appendice, *Le sabbie dell'Algeria*.

<sup>372</sup> Si veda la lettera del 22 febbraio 1971 in A. BERTOLUCCI, V. SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, cit., p. 228.

<sup>373</sup> L'8 gennaio 1952, in una lettera ad Ungaretti, ad esempio, il poeta scrive: «occorre che ti dica che so di non essere un narratore?» (V. SERENI, G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, cit., p. 42).

<sup>374</sup> «Ogni volta che scrivevo in prosa, mi pareva di salire su una cattedra, di prendere un tono – magari falsamente affabile – che non era il mio tono, neppure quello che volevo» (V. SERENI, *Un'esperienza poetica*, in *Dialogo con Pasolini*, cit., p. 59).

<sup>375</sup> Come si è detto, *Il ritaglio* compariva nel progetto degli *Strumenti umani*, mentre *Ventisei* era incluso nella prima edizione di *Stella variabile* ma entrambi vengono poi espunti.

<sup>376</sup> *Il silenzio creativo*, TP, p. 68.

bisogno di risarcire quell'esperienza di alcuni suoi dettagli e di renderne esplicite alcune situazioni. Prosa e poesia, scritti in tempi e momenti diversi, hanno anche funzioni distinte e per questo vengono tenute separate. Negli anni '50 e '60, tuttavia, il poeta inizia, come si è detto, a «ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa»<sup>377</sup>; e questa ricerca avviene sia in prosa che in poesia. Come testimoniano gli *Immediati dintorni*, la prosa rimane per Sereni uno spazio di auto-chiosa e auto-commento o di trascrizione di episodi che non riusciva a dire in versi, ma si tratta, come dichiara in un'intervista, «di dati che devono cadere da un libro di poesia»<sup>378</sup>. I risultati più importanti li raggiunge, invece, nei testi in cui camminando per le vie delle città italiane ed europee, saggia la propria esperienza in una «costante oscillazione tra distacco, rifiuto, impotenza e seduzione, ripresa»<sup>379</sup> della speranza, del senso, della gioia, della comunicazione; per questo *Il silenzio creativo*, come già si è citato, si concludeva dicendo «produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi più senso il tenerle distinte?»<sup>380</sup>.

In questo processo, come si è già cercato di dimostrare, la prigionia e la sua continua elaborazione hanno un ruolo fondamentale. L'impossibilità della progressione, l'assenza come esperienza fondante e, parallelamente, il continuo ritorno, la costante ricerca di significazione fanno sì che, accanto alle verità dei versi definitivi del *Diario*, se ne scoprono, col tempo, di nuove, prodottesi nel movimento circolare. Per questo, se *Algeria '44* oscillava tra rievocazione e riscrittura, i testi del *Male d'Africa* non nascondono «il punto di vista *a posteriori*»<sup>381</sup>: Sereni sa, infatti, come scrive nell'*Anno quarantatre* e poi nella *Nota introduttiva a La guerra girata altrove*, che «anni e giorni, per un verso o per l'altro memorabili, sono in verità inesauribili, mai tutto è veramente detto, il pozzo è davvero senza fondo, lo si scopre ogni volta con emozione». La prigionia, però, si è visto, non è solo *inesauribile* ma anche pervasiva e nello stesso testo il poeta la definisce un *nodo* che non sa sciogliere<sup>382</sup>: è con gli occhi del prigioniero, perciò, che guarda anche la realtà contemporanea. Se, dunque, come

<sup>377</sup> *Ivi*, pp. 69-70.

<sup>378</sup> F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 126.

<sup>379</sup> Così Sereni spiega un passo del *Sabato tedesco* in una conversazione con Ferretti (G. C. FERRETTI, *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*, "Rinascita", n. 2, 24 ottobre 1980, p. 40) e riportata in apparato a *TP*, da cui si cita (p. 462).

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>381</sup> L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, "Poetiche", 3, 1999, p. 503.

<sup>382</sup> *TP*, p. 73.

scrive Baldacci, il tempo del *Diario* era il presente e «la rappresentazione aveva il netto predominio», ora «la chiave degli *Strumenti umani* è la memoria. Al presente dell'indicativo si è sostituito l'imperfetto: ma la prospettiva del futuro resta pur sempre chiusa. Più che una speranza si tratta di un'ipotesi»<sup>383</sup>; ipotesi che, però, Sereni non si stanca di indagare.

### 3.3 *La voce della coscienza*

La convinzione che «le cose, nonostante tutto, nascondano sempre una promessa: nel senso che si avverte sempre una possibilità diversa, un altro modo di vita, qualcosa di più pieno» e l'esplorazione continua di questa «potenzialità contraddetta o disdetta e tuttavia ritornante»<sup>384</sup> producono testi molto complessi e stratificati. Il discorso indaga le varie eventualità del reale, ne segue le crepe e nel farlo sonda anche sé stesso. Alla perentorietà della pronuncia del *Diario* si sostituisce, come ha scritto Mengaldo, «la messa in prova della voce»<sup>385</sup> che avviene non solo nel dialogo ma anche nel monologo interiore e più in generale in quel parlato che è la cifra fondamentale del Sereni maturo. In questi testi, inoltre, l'intimo dialogismo si lega anche al senso di colpa che, per sua natura, accanto a ciò che è stato, fa sorgere i fantasmi del possibile e del dovere. Si consideri, ad esempio, il secondo dei *Frammenti di una sconfitta*:

istruzione e allarme

Dicevano i generali:  
mimetizzarsi sparire  
abbarbicarsi amalgamarsi al suolo,  
farsi una vita di fronda  
e mai ingiallire.  
Ma l'anima di quali foglie  
si vestirà per sfuggire  
alla muta non vista osservazione  
dell'occhio che scopre in ognuno  
baleni di rimorso e nostalgia?  
Se passa la rombante distruzione  
siamo appiattiti corpi,  
volti protesi all'alto senza onore<sup>386</sup>.

La poesia diviene, qui, lo spazio di contrasti senza fine, di istanze che non possono essere respinte ma nemmeno risolte. Al discorso dei generali, che viene riportato in apertura del componimento e che invita alla «vita di fronda», segue l'obiezione del *ma* che

<sup>383</sup> L. BALDACCI, *Vittorio Sereni, un esempio di continuità poetica*, "Epoca", 17 ottobre 1965, p. 141.

<sup>384</sup> La citazione di Sereni è tratta dalla conversazione con Ferretti (*TP*, p. 462).

<sup>385</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 369.

<sup>386</sup> *P*, p. 89.

pone la questione dell'*anima* e, infine, giunge la voce dei soldati che sono ridotti ai loro «appiattiti corpi». I «mascheramenti di fronde» come vengono definiti nella *Sconfitta*, «che conveniva rinfrescare di tanto in tanto perché non ingiallissero»<sup>387</sup>, sono dunque assunti a metafora di un'attitudine passiva verso gli eventi che si esprime nell'accumulo degli infiniti dei vv. 2-5: «mimetizzarsi sparire / abbarbicarsi amalgamarsi al suolo, / farsi una vita di fronda / e mai ingiallire»; il riferimento al mondo vegetale si inserisce progressivamente (*abbarbicarsi, fronda, ingiallire*) in questi verbi che, soprattutto nei primi due versi, hanno significato molto simile e sono ulteriormente rinserrati dall'asindeto e dalle allitterazioni. Nonostante la varietà dei metri (settenari, ottonari, novenari, endecasillabi), inoltre, costante è l'accento di quarta e il discorso è racchiuso dalla rima grammaticale *sparire* : *ingiallire*. L'obiezione che viene mossa a questa posizione ne continua, tuttavia, i modi impersonali («si vestirà»), la metafora («l'anima di quali foglie»), la rima (*sfuggire*) e il ritmo: i vv. 2 e 7 («mimetizzarsi sparire», «si vestirà per sfuggire») sono, infatti, due ottonari con accento di 4a e 7a che batte sulle stesse vocali toniche; è un'obiezione interna al discorso che ne rovescia ironicamente i termini. Il timore si appunta non sul nemico che indovina le forme dei soldati tra le fronde ma su un *occhio* che «scopre in ognuno» l'umanità che si distingue dalle piante, i «baleni di rimorso e nostalgia»: anche la prosa, del resto, parla di «un'ansietà che meglio supponeva un ardore d'occhi fermi a fissarlo tra rami e foglie che non l'arma puntata di un paracadutista nemico»<sup>388</sup>. Come ha scritto Kant, «è difatti vano, il voler fingere indifferenza al riguardo di quelle indagini, il cui oggetto non può essere indifferente alla natura umana»<sup>389</sup> e su questo un umanista come Sereni è certamente concorde. Infine, però, irrompe la contingenza della guerra, «la rombante distruzione», o il «gioco della morte» come viene definito in *Sicilia '43*, per cui la morte «giungeva [...] senza sorprese, a ore fisse sbucava dalle nubi o si delineava all'orizzonte accompagnata da un rombo crescente che presto trasvolava, lasciando macerie nuove, quasi carnali e palpitanti, sulle vecchie e ossificate»<sup>390</sup>. Di fronte a ciò, la prospettiva orizzontale del riconoscimento umano è schiacciata da quella verticale che contrappone gli aerei agli «appiattiti corpi», ai *volti* pur «protesi all'alto» ma «senza onore». È interessante notare come un'altra catena di rime colleghi questa parte finali all'obiezione centrale: *osservazione* : *distruzione* e, in assonanza, *onore*; i versi rimati sono, poi, tutti endecasillabi. La «muta non vista

---

<sup>387</sup> *TP*, p. 298.

<sup>388</sup> *Ivi*, pp. 298-99.

<sup>389</sup> I. KANT, *Critica della ragione pura*, traduzione di G. GENTILE, G. LOMBARDO-RADICE, introduzione di V. MATHIEU, Bari, Laterza, 2007, p. 6.

<sup>390</sup> *TP*, p. 14. Si noti come Sereni, così teso a giudicare sé stesso, sia invece pronto alla pietà per gli altri, soprattutto nel caso degli esseri inanimati, come queste macerie «carnali e palpitanti».

osservazione» della coscienza che si lega a quella *roboante* e distruttiva degli attacchi aerei dà, così, ulteriormente, la misura della complessità e stratificazione del discorso sereniano.

L'intimo dialogismo investe anche la prosa, che assume un andamento meno lineare, più mosso e franto rispetto ad *Algeria '44*. Il dettato è complicato, in primo luogo, da continue rettifiche, smentite, precisazioni come, nell'*Anno quarantatre*, «io che sogno molto raramente (è inesatto lo so)», «a proposito dell'incontro del Brennero – doveva essere il 10 o l'11 aprile del '43 →»<sup>391</sup>, «tra lo scherno e peggio dei francesi là stanziati, gollisti o meno: dei colonial-fascisti di laggiù, diremmo oggi (ma vale anche per allora)»<sup>392</sup>; ma si consideri l'intero incipit del brano:

L'anno '43 comincia nel mio ricordo con un sorriso indefinibile colto sulle facce della gente di Atene – conta poco che fosse ancora il '42, un mattino dell'ottobre '42, all'indomani dell'offensiva di Montgomery a El Alamein – e si chiude su un paio di mutande sventolate da un prigioniero tedesco davanti a noi prigionieri italiani in una cava alla periferia di Orano, Algeria. Ma prima di questo epilogo passa attraverso i vagoni di una tradotta che da Atene risale a Mestre al ritmo saltellante di *Rosamunda*, intristisce e si rattrista nel cine-teatro di Empoli per una sciantosa il cui amore no, l'amore suo non può disperdersi sul vento con le rose, sbigottisce e s'indigna su un comunicato a ora tarda secondo cui quei due pazzi si sono incontrati al Brennero per decidere di continuare la lotta in Europa e in Africa, quando della Tunisia restava all'Asse lo spazio di un fazzoletto, agonizza di paura tra le remore di un imbarco sempre rimandato e sempre minacciato, prima per aereo da Castelvetrano, poi per mare dalle macerie di Trapani, si rianima e tira un respiro di sollievo all'annuncio della caduta di Tunisi, sfila inquadrato tra le bandiere bianche della gente di Paceco (Trapani) e le armi di una pattuglia di *airborn* americani, si sdraia con un altro ben più profondo, magari solo fisiologico e ormai bestiale respiro di sollievo nello stadio di Trapani trasformato in campo di concentramento provvisorio... Di queste cose ho già scritto varie volte in versi e in prosa: sono arrivato al ridicolo affliggendo col raccontarle amici e familiari<sup>393</sup>.

Qui l'autore non solo precisa ripetutamente («l'anno '43 comincia [...] – conta poco che fosse ancora il '42, un mattino dell'ottobre '42»), ma affastella gli elementi in un lunghissimo periodo in cui il filo del discorso mima, quasi, l'andamento del ricordo che «passa attraverso», «intristisce e si rattrista», «sbigottisce e s'indigna», «agonizza di paura», «si rianima e tira un sospiro di sollievo», «sfila inquadrato», «si sdraia con un altro ben più profondo [...] respiro». Questo procedere così mosso, inoltre, rievoca dettagli molto eterogenei (il «sorriso indefinibile», le *mutande*, la *tradotta*, il *cine-teatro*, la «caduta di Tunisi» ecc.) e ingloba, persino, le parole di una canzone molto popolare, *Ma l'amore no*, («il cui amore no, l'amore suo non può disperdersi sul vento con le rose») tratta dal film, *Stasera niente di nuovo*, che Sereni ha forse visto nel «cine-teatro di Empoli» che menziona. Il processo di accumulazione degli elementi potrebbe continuare ancora a lungo, come

---

<sup>391</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>392</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>393</sup> *Ivi*, pp. 72-73.



indicano i punti di sospensione, ma viene interrotto da una riflessione dell'autore che riguarda il presente della scrittura, la stanchezza del ricordare quasi ossessivo senza mai poter risolvere definitivamente il passato.

Il testo oscilla tra rievocazioni e intromissioni dell'io scrivente e, nella prima parte, prosegue questo andamento per oggetti emblematici: «una coperta da campo è per me il 25 luglio»<sup>394</sup>, oppure

a quella storia degli elmetti che non arrivavano e a cui nei nostri troppo interessati ragionamenti era condizionata la nostra partenza, è fermo il mio ricordo, e l'immagine del nostro assurdo destino è tutta lì: uno scompenso tra il battaglione in armi che marcia lento verso la stazione di Empoli dentro un silenzio di morte e quegli elmetti che non erano arrivati<sup>395</sup>.

Quando dalla Sicilia, il ricordo si sposta all'Algeria, però, assume una dimensione più collettiva e le voci degli altri che prima erano riportate con il discorso diretto legato («l'ordine dice Villa San Giovanni – precisava il telefonista»<sup>396</sup>, «uno del seguito ci disse – È morto anche per colpa vostra. Mettetevi sull'attenti, almeno, signori ufficiali»<sup>397</sup>) ora sono maggiormente intrecciate a quella del narratore. È, soprattutto, la rievocazione della paura alla notizia del trasferimento oltreoceano, con il pericolo di un'offensiva dei sommergibili tedeschi, a far emergere discorsi dei compagni tesi a valutare e cercare di comprendere i fatti:

trovai persino una bustina di sigarette con due Camel dimenticate da un americano nel viaggio di andata della bella e comoda nave che avrebbe salpato, si diceva, alla volta degli Stati Uniti quella stessa sera di settembre. In quelle stive, è vero, si soffocava, ma coraggio, non è niente, il bello deve venire, vedrete quando si comincerà a ballare, deboli come siamo, ma vuoi che non ci facciano salire in coperta a prendere aria ogni tanto e a guardare il mare, l'Atlantico, dovremo pur vederlo, no?, ma certo, perché non dici che brinderemo con lo champagne quando saremo all'altezza dell'Equatore, ammesso che la rotta passi di là... l'obiezione venne dal tenente Mezzini, da Monghidoro (Bologna), ex-bastian contrario dell'ex-battaglione di fanteria motorizzata (sulla carta)<sup>398</sup>.

---

<sup>394</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>395</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

<sup>397</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>398</sup> *Ivi*, p. 76-77. Più sotto si legge: «per noi era un fatto, o almeno entrava nel calcolo delle probabilità non meno del mal di mare lo stabilire se ai tedeschi importasse più il mandare a fondo gli americani o il risparmiare la nostra pelle, di noi alleati magari un po' infidi e oltretutto superflui, ma pur sempre alleati. Ma se c'è l'obbligo di notificare le navi che trasportano prigionieri! così quelli di sotto le hanno in nota e non le silurano. Bravo, figurati se vanno per il sottile quelli là, a loro importa il tonnellaggio affondato. Questa è una nave che arriva in America (se ci arriva) e torna con un carico di truppe e di armi. Ti pare niente, ma se gli capita a portata di periscopio quelli buttano fuori il siluro, anche se sanno, ci scommetti? che al nostro posto ci sono dei tedeschi. Ineccepibile, oh quanto ineccepibile. Non s'era sparsa la voce di un grosso trasporto affondato al largo di Bona o di Bougie da alcune aviosiluranti italiane con strage e naufragio di centinaia di altri come noi? In Sicilia, nei giorni decisivi, non s'era vista l'ombra di un aereo con i nostri colori. Sta a vedere che si svegliano proprio adesso, ai nostri danni. O meglio ci sono certi destini, di quelli che sembrano proprio scritti da un pezzo, in cui caso e geometria coincidono, come no? Non andò così male» (*ibidem*).

Ci sono, però, anche parole altrui che sono irriducibili a quelle del narratore e significativamente sono dette in un'altra lingua. Uno dei refrain che puntellano l'ultima parte del testo è il pronostico del «tenente Mezzini», «biondastro, cocciuto, di poche parole, catastrofico nelle previsioni, mai un sorriso, sempre un occhio socchiuso, una palpebra pendula su malumore e pessimismo, destinato alla parte di Cassandra»:

*tal saré muraja* – era la buia formula del suo ricorrente vaticinio, emesso puntualmente nel corso delle euforiche congetture e facilonerie altrui; alla lettera, credo voglia dire: – Lo saprai, testone – o qualcosa di simile, e qui oso appena riprodurre il suono, incerto come sono sulla grafia e sul significato stesso di quel fonema preappenninico<sup>399</sup>.

Questo personaggio è diverso dalle figure rievocate in *Algeria '44* e che qui pure ritornano, come, ad esempio, Remo, perché dipinto in maniera più ironica e scelto a rappresentare un'istanza, a ricordare una possibilità: «una assurda speranza andava profilandosi in ognuno di noi. Quanto assurda lo sapeva forse solo il Mezzini da Monghidoro»<sup>400</sup>. Il suo vaticinio risulta tanto più vero se confrontato con le speranze della gioventù e dell'inizio della guerra; rievocando il trasferimento in uno dei campi di prigionia, Sereni racconta la notte trascorsa «in carro bestiame sotto una pioggia battente» in cui «il solito spiritoso invoca la legge dell'impenetrabilità dei corpi»:

64

tra la punta d'uno stivale, un gomito, un ginocchio, schiena contro schiena, raggomitato, semisdraiato, assonnato, stomacato, affamato, esasperato sogno di essere sulla tradotta che va da Mestre ad Atene o da Atene a Mestre l'anno prima, due memorabili viaggi per me; o su quell'altra di ben cinque anni prima, più dolce, più cullante, da allievo ufficiale, al tempo di Monaco, quando tutto doveva ancora cominciare – elettrizzati all'idea che quella notte si decideva della guerra o della pace; ma di primo mattino il giornale ci persuase che dopo tutto era meglio la pace, che la saggezza del duce aveva salvato... Qui la pioggia: *tal saré muraja*; e le rotaie: *tal saré muraja; tal saré muraja* – il treno della notte – *tal saré...*<sup>401</sup>

Il tempo presente che affiora nella parte estrema del testo<sup>402</sup> non è più quello della scrittura ma del ricordo che rivive. In questo passo, in particolare, la prigionia che è tornata ad essere la condizione attuale dell'io, richiama, nel sogno, momenti precedenti, passati più remoti le cui speranze e illusioni vengono smentite dalla *pioggia*, delle *rotaie*, dal «treno della notte» che sono *qui*. La ripetizione della «buia formula» certifica la disillusione ma, al tempo stesso, conferisce al passo una certa ironia che poi si esplicita nel finale e in cui si misura la distanza dalla perentorietà del *Diario*, nonostante i contenuti non siano meno drammatici:

---

<sup>399</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>402</sup> «È dall'altra sera che non si tocca cibo. Pare che gli americani ci ripagheranno di tanta cinghia con razioni speciali. Quelli della mia tenda sono in giro in cerca di picchetti e paletti, io e Remo teniamo il posto seduti sugli zaini. Non parliamo» (*ibidem*).

a un certo punto Remo mi dà di gomito e accenna col capo davanti a sé. Il tenente Mezzini avanza mestamente col tenente Gatta [...]. Entrambi, nonostante sia tornato il sole, indossano il cappotto. Mah! non vorranno sciuparlo. Remo dice: – Il Mezzini sta dimostrando al Gatta che contro ogni apparenza il Gatta non ha il cappotto. – Il Mezzini ha sentito. Per la prima volta da quando è alle armi sorride. Cominciava un'inerzia venata d'ansietà<sup>403</sup>.

Oltre al «fonema preappeninico» ritornano nel testo anche alcuni insulti rivolti, in francese, ai soldati italiani: «*macaroni* e *chemise noire*»; questi vengono pronunciati nel porto di Orano, quando, per via dell'armistizio, Sereni e i suoi compagni, già imbarcati sulle navi dirette negli Stati Uniti, devono «tornare a terra dopo aver fatto fagotto»<sup>404</sup>. Ricorrono, per questo, insistentemente anche nella poesia *L'otto settembre '43/'63* che si rifà agli stessi avvenimenti:

*Sale macaroni* piove sulla memoria  
lo scalpore della solfa ingiuriosa

ma scorporata, volata via dal suo senso

quale forse poté  
per tutto un pomeriggio spiovere  
vivere come ritmo come ciarla d'amore  
dentro una stanza d'Orano sul viluppo  
di una coppia in affanno, di una copula  
negro-francese  
franco-americana  
occupata di tutt'altro  
– noialtri in cenci là fuori sulle banchine e

*sale macaroni* la pioggia  
*sale macaroni* le foglie  
*sale macaroni* le navi dentro il porto  
*sale macaroni de mon amour*  
la guerra girata altrove<sup>405</sup>.

L'ingiuria «volata via dal suo senso» diviene ritornello, elemento strutturante di questa poesia in cui un unico periodo si snoda tra strofe di diversa estensione. Come ha scritto Fioroni, si condensano qui «i sentimenti di incomprendimento, estraneità, ritardo»<sup>406</sup>: c'è una frattura tra il '63 e il '43 per cui l'insulto cambia di significato e si avvicina *forse* a quello che allora poteva significare per la «coppia in affanno»; l'isolamento dei prigionieri «noialtri in

---

<sup>403</sup> *Ivi*, pp. 78-79.

<sup>404</sup> «La città di Orano, le case grigie del porto nel giorno anche più grigio erano davanti a noi. Qualche grido di *macaroni* e *chemise noire* si levava qua e là, ma fiacco, poco convinto, mentre sfilavamo avendo le navi già alle spalle. In quanto a noi, non ci si faceva più caso»; «finimmo in una cava di sassi cintata di filo spinato e guardata da sentinelle alla periferia di Orano, dove ci scaricarono in attesa di ordini che tardavano. E di nuovo *macaroni* e *chemise noire* dalle finestre di quel sobborgo, dai viali che rasentavano la cava su cui si snodava il grande traffico del porto di guerra. E noia con noi, e fame, e voglia feroce di fumare, non più commenti o supposizioni» (*ivi*, p. 77).

<sup>405</sup> *P*, p. 98.

<sup>406</sup> V. SERENI, *Frontiera; Diario d'Algeria*, cit., p. 410.

cenci là fuori sulle banchine» è, così, totale: già allora distanti dalla «ciarla d'amore», oggi non sono avvicinabili nemmeno nel ricordo. Come Sereni racconta anche nell'*Anno quarantatre*, l'8 settembre crea una situazione complessa e i soldati italiani sono naturalmente mal visti dagli ex-alleati<sup>407</sup> ma, al tempo stesso, come ricorda loro un maggiore, poiché si tratta di un armistizio, «i nemici restano nemici»<sup>408</sup>. Soprattutto, però, si crea una distanza incolmabile con le sorti dell'Italia stessa:

credo che ognuno svolgesse in sé il suo discorso, immagini di rimpatrio e insieme dipanasse un tenuissimo filo di simultaneità con quanto avveniva altrove, in un giorno che era identico, ovunque, a Milano o Napoli o Monghidoro che fosse, gente che fugge o che si affolla esultante, tedeschi che arrivano o tedeschi che se ne vanno...<sup>409</sup>

In un altro scritto, *Port Stanley come Trapani*, il poeta descrive così i sentimenti suscitati da quella differenza di destini:

a quell'ora gli amici rimasti nel Nord esultavano per la piega che gli eventi andavano prendendo in accordo con le loro speranze riposte. Immemori di me, come ovvio, e della mia sorte. Da lontano li odiavo. Non i casi della guerra decidevano della mia sorte, ma loro stessi in letizia decidevano di me – al quale, dicendo di capirne lo stato d'animo, in una delle ultime lettere arrivate per miracolo si augurava buona fortuna nonostante tutto, l'unica possibile allora: di salvare la pelle, essendo l'anima duramente fuori discussione<sup>410</sup>.

L'estraneità più dolorosa è, dunque, proprio quella della «guerra girata altrove» e, così, «*sale macaroni*» diventa il pungolo insistente della coscienza: la prigionia stessa è l'affronto che «piove sulla memoria» e che è oramai incomprensibile eppure esige ancora, come ha scritto Lenzini, «una resa dei conti complessiva»<sup>411</sup>.

### 3.4 Pulsione erotica e sogno

*L'otto settembre '43/'63* è l'ultimo testo del *Diario d'Algeria* nella sua seconda edizione e riannoda i fili di un discorso amoroso che lo attraversa tutto e che, nel finale, si mostra nel suo lato pulsionale. Già nelle poesie del '47 si affacciava, infatti, un «fantasma femminile»,

---

<sup>407</sup> Nel racconto si legge che i tedeschi «venivano da Chanzy, da Saint Denis, da Sainte-Barbe, dai vari campi dell'Africa di cui avevamo notizia e di cui avremmo fatto esperienza: cantando sotto lo sguardo ironico dell'americano issato sull'abitacolo di ciascun camion, smettendo di cantare, i maledetti, non appena ci ravvisavano per rivolgerci sberleffi, urlacci di scherno, ma soprattutto gesti di minaccia e di percossa agitando le mani, tendendo i pugni, sventolando i palmi, puntando gli indici, facendo le corna. Andavano a prendere il posto che era stato nostro sulle navi abbandonate al mattino. Uno si sporse dalla fiancata mentre l'autocarro rallentava nei pressi del recinto, mostrò qualcosa di bianco, lo sventolò, lo appallottolò, lo sciorinò di nuovo, fece un gesto che non ripeto. Erano mutande. Femminili. Italiane. Da buoni italiani cominciammo a capire» (IP, pp. 77-78).

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> *Port Stanley come Trapani, ivi*, p. 124.

<sup>411</sup> L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 527.

la voce della donna di *Abimè come ritorna* ma era l'affiorare di un ricordo precedente alla prigionia; ora Sereni, da un lato, indaga in maniera più insistita il fatto che «un uomo va in guerra con un amore, magari disperato d'amore»<sup>412</sup> e dall'altro istituisce un paragone tra la condizione dell'amante e quella del soldato, come, ad esempio, nell'incipit di *Sicilia '43*:

Le lancette ferme sulle ore 18,30 del 6 aprile.

Il mio guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore. E non c'è nulla di più arduo e straziante, nulla che annienti di più e rubi un uomo a sé stesso, nulla che faccia sentire anche più vinti i vinti, che il mettere loro sotto gli occhi le cose di prima, quali vivono e passano in occhi altrui e per altrui vicende. Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c'è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è lei. Giacché questo è la gelosia in animo virile, l'offesa che viene dal dispiegarsi delle possibilità d'interpretazione e d'azione altrui su una materia ancora viva e ben nota<sup>413</sup>.

Il raffronto tra l'amante e il vinto è qui sostenuto dalla tradizionale rappresentazione della patria come donna da difendere o da riconquistare, in cui femminile, secondo un vecchio cliché, significa passività assoluta. Come si legge nella *Sconfitta*, «le lancette ferme» sono quelle sul quadrante dell'orologio dell'ufficiale che aveva accolto i soldati a Trapani e che, indicandole, aveva sottolineato come «la città, tolto qualche cane randagio, praticamente aveva cessato di esistere». «Tutto eguale, ma di fatto, tutto mutato»<sup>414</sup> è il commento del narratore che precede il testo che qui viene ritagliato e volto alla prima persona: la sconfitta così come la perdita dell'amata provocano, infatti, un mutamento di prospettiva, per cui gli stessi elementi assumono un diverso significato. Questo assunto è anche illustrato, a livello formale, dal modo in cui il brano è costruito, con la fittissima rete delle ripetizioni e delle opposizioni; gli *occhi* dei vinti vedono attraverso gli «occhi altrui» mentre gli amanti compiono verso la donna gli stessi gesti, espressi, però, con tempi diversi: l'altro «ci legge e ci scopre» ciò che l'io «vi ha letto e scoperto» e, inoltre, «ci vede» quel che l'io non aveva visto; dell'amata che «si muove [...] o tace» rimane la comprensione di «quei moti e quei silenzi», quasi fossero vestigia separate da lei che è perduta. Le ripetizioni saldano anche le due parti della comparazione (le «cose di prima» *passano* come la donna è

67

---

<sup>412</sup> *TP*, p. 318. In merito a questo, si potrebbero citare diversi passi della *Sconfitta*: «ancora, era portato ad attribuire quel moto d'anima a un amore imprecisabile e senza oggetto definito, da cui si sentiva avvolto, a un'acuta presenza femminile, dovuta non sapeva bene se a un'attesa o a un riflusso di cose passate. Qualcosa che altri avrebbero potuto definire smania erotica, vera e propria foia fatta interiore»; «ignota sembrava la posta di quel gioco senza nome, sempre più complesso e pieno di sorprese, che Franchi vedeva svolgersi al cospetto di un amore occulto in qualche luogo dello sfondo. Se tenero o ironico o sospirato d'addii, Franchi non sapeva. Sapeva solo che tutti i suoi atti ne erano determinati e che alcuni tra questi, diversamente inspiegabili, prendevano luce da quella frenesia» (*ivi*, pp. 298, 299).

<sup>413</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>414</sup> *Ivi*, p. 290.

*passata*) che sono organizzate entrambe secondo una climax ascendente: «non c'è nulla di più arduo e straziante, nulla che annienti di più e rubi un uomo a sé stesso, nulla che faccia sentire anche più vinti i vinti», «e ancora si sa [...] ma non è il sapere [...] è il sentire [...] o, peggio, ci vede altro [...] e cancella i tuoi segni».

Il brano si trova anche tra i *Frammenti di una sconfitta* ma ulteriormente scorciato: viene, infatti, riportato solo il comparato e tolta la frase finale. Il paragone rimane, così, implicito ed emerge solo nell'alternanza dei testi; la prosa è, infatti, racchiusa tra due poesie, *Istruzione e allarme* e *Il nostro tempo di allora*:

Il nostro tempo d'allora:  
i soldati dentro i fossi  
mascherati dalle fronde  
e come ridenti d'amore.  
Non fu mai così viva la campagna  
né mai così straziante d'abbandoni.  
Maggio portò, come sempre, tedeschi...  
Ma si udiva compitare l'alato  
dialogo dei piloti distanti  
nella quotidiana regata:  
struggente ne avemmo una voglia  
di margini d'ombra  
e come stille dal remo volante in cadenza  
giungevano a noi quelle parole,  
era l'umida vela del mattino  
la guizzante vacanza sugli stagni.

(E come il cielo avrebbe potuto non essere  
una tesa freschissima bandiera  
a stelle e strisce?  
Fu così che ci presero)<sup>415</sup>.

In questo componimento, si ritrovano gli elementi che già comparivano in *Istruzione e allarme* – «i soldati [...] mascherati dalle fronde» e in alto i «piloti distanti» – ma a questi si aggiungono il riferimento all'amore e al momento della cattura. Se, quindi, la poesia precedente tratta solo della guerra e la prosa menziona unicamente la condizione dell'amante, i due temi sono qui riuniti nello stesso testo: i militari «dentro i fossi» sono «come ridenti d'amore», la campagna non è mai stata tanto *viva* sia per le operazioni belliche che a causa della stagione primaverile; a questa vitalità si oppongono le vittime dei bombardamenti che, però, sono designate tramite lo strazio degli *abbandoni*<sup>416</sup>.

---

<sup>415</sup> P, p. 90.

<sup>416</sup> Si veda, a questo proposito, un altro passo di *Sicilia '43*: «col segnale di cessato allarme una voce sembrava dilungarsi, più rattristata e commiserante che ansiosa, a chiamare qualcuno di molto caro e perduto: solo un'arsa aria di compianto lungo tutta la marina, sulle case sventrate, sui moli impraticabili, sul groviglio dei cavi... Qualcuno di molto caro e perduto» (TP, p. 14).

Nell'atteggiamento di questi soldati «ridenti d'amore», che provano un senso di fraternità coi soldati americani, Sereni legge già i segni della sconfitta che giunge, quindi, inevitabile tanto da poter essere relegata tra parentesi, anche se questo è detto, secondo Lenzini, «con l'amarezza di chi ha immaginato altri possibili destini, di fratellanza [...] e soprattutto con ironia riguardo all'impreparazione dei soldati italiani alla guerra»<sup>417</sup>. Lo stesso manifestarsi della disfatta prima in un modo di sentire che nei fatti è raccontato in *Sicilia '43* nel brano che segue immediatamente quello riportato nel *Male d'Africa*, ricorrendo alla medesima immagine della bandiera:

Ci dev'essere in ogni guerra un momento a partire dal quale, non solo una luce di sconfitta cala sulle uniformi e sulle armi della parte che presto sarà riconosciuta perdente, ma il paese stesso che è oggetto di attacco o di invasione assume luci e colori per cui, in modo d'ora in ora più sensibile, passa in altra storia da quella patria, accenti nuovi, aliti nuovi lo corrono, il suo cielo è già intonato a un diverso vessillo, prima ancora che questo materialmente vi si dispieghi e vi sventoli<sup>418</sup>.

La sconfitta diventa, così, innanzitutto una questione percettiva, preludio alla trasformazione che comporterà la prigionia ma al tempo stesso sua conseguenza: se i fatti cui si fa riferimento in questa sezione sono da collocarsi tra le altre due e costituiscono il collegamento tra *La ragazza d'Atene* e il *Diario d'Algeria*, la prospettiva è, però, scopertamente posteriore, presuppone, cioè, il ritorno in Italia e il confronto con «quegli altri, quelli di casa, gente che era stata della mia specie» ma che «avevano fatto il salto in un'altra specie»<sup>419</sup>. Sereni oscilla tra l'immaginare «come sarebbero andate le cose se una comune ispirazione fosse calata tra noi; e gli anglo-americani arrivati sul posto ci avessero trovati solidali con loro, le armi volte contro quelli che fino a un momento prima erano da ritenersi i nostri alleati» e la consapevolezza dell'impossibilità di «una ispirazione comune, ossia accomunante», della sua natura di «fantasticheria tardiva»<sup>420</sup>. Per questo, in *Sicilia '43* segue al passo citato, un moto di protesta contro i tardivi rimproveri, propri e altrui:

Si fa presto a dire che l'altra era la parte giusta – e del resto molti, di coloro che avrebbero dovuto resisterle, ne erano in cuor loro convinti. Come se bastasse sapere, per non esserne nonostante tutto offesi nell'intimo, qual è la parte della ragione e non anche occorresse portarci dentro tutto l'essere proprio, materiale e morale, entrarci, e in modo attivo, camminare con lei, guardare con lei senza che ti imponga i suoi occhi<sup>421</sup>.

---

<sup>417</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 212.

<sup>418</sup> *Ivi*, p. 13. Lo stesso concetto è espresso anche in un altro passo della *Sconfitta*: La cosa era cominciata da tempo, non sapeva bene da quando, certo prima che il primo "air born" dal braccio fregiato di bandierina stellata si facesse cautamente strada tra le alte erbe del "fronte a terra". Già era chiara il giorno che trovandosi per quelle campagne con due superiori, in cerca di punti idonei alla collocazione di tre pezzi d'artiglieria – che poi, al momento dell'azione, erano stati fatti saltare dopo aver a mala pena sparato due colpi ciascuno – s'era colto a commemorare se stesso, la propria e le altrui figure tra ulivi e alte siepi, quali sarebbero apparse, rapidamente invecchiate e stinte, sul cartoncino d'una istantanea presa in quell'attimo e il cui rovescio recasse le parole P... (F...), Campagna di Sicilia, luglio 1943» (*ivi*, p. 291).

<sup>419</sup> *L'anno quarantacinque*, *ivi*, p. 89.

<sup>420</sup> *Port Stanley come Trapani*, *ivi*, p. 122.

<sup>421</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

La mancata partecipazione è, soprattutto, mancata nell'intimo, nel non aver portato dalla «parte giusta» «tutto l'essere proprio, materiale e morale»<sup>422</sup>; accade, così, che gli eventi esterni appaiano lontani e assumano connotati irreali, onirici. È il caso, ad esempio, del primo dei *Frammenti di una sconfitta*:

Tra il brusio di una folla  
nel latrato del mare  
tra gli ordini e i richiami  
mancavo, morivo  
sotto il peso delle armi.  
Ed ecco stranamente simultanee  
le ragazze d'un tempo  
tutte le mie ragazze tra loro per mano  
in semicerchio incontro a me venire  
non so se soccorrevoli od ostili<sup>423</sup>.

In questo testo, viene istituita una esplicita correlazione tra il venir meno del soggetto immerso nella realtà rumorosa della guerra («il brusio di una folla», il «latrato del mare», «gli ordini e i richiami») e l'apparizione di «tutte le mie ragazze». «Mancavo, morivo» è un verso centrale: non solo perché l'intonazione, sospesa nell'accumulo dei complementi circostanziali e rilanciata dall'anafora, trova compimento nel predicato ma anche perché rappresenta l'unica eccezione nella sequenza di settenari di cui si compone la prima parte della poesia; il verso che segue non solo riprende il ritmo anapestico dei primi due ma è legato al terzo dalla quasi rima *richiami : armi*. Il discorso prosegue, poi, («ed ecco») in versi più lunghi, soprattutto endecasillabi, ma è di nuovo un settenario con accento di 3a ad introdurre l'altro polo della poesia, «le ragazze d'un tempo». Lenzini ha giustamente parlato di una «duplice *défaillance*» in quanto «l'io del passato sprofonda, viene meno» mentre «l'io che scrive al presente *non sa*»<sup>424</sup>: la fanciulle, infatti, non sono propriamente un ricordo ma più una visione<sup>425</sup> che l'autore non riesce a decifrare («stranamente simultanee», «soccorrevoli od ostili»).

Gli stessi elementi, l'atmosfera onirica, il motivo amoroso, la passività del soggetto, ritornano anche nell'ultimo dei testi che chiude questa serie:

---

<sup>422</sup> Naturalmente non c'è qui, da parte di Sereni, alcuna nostalgia o simpatia per il fascismo; come gli scrive Saba in una lettera del 6 agosto 1952: «darai certo qualche soddisfazione ai neofascisti; ma ormai non importa, hai detto la tua verità, e l'hai detta bene» (U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, cit., p. 169).

<sup>423</sup> *P*, p. 89.

<sup>424</sup> L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 505.

<sup>425</sup> Lenzini suggerisce di accostare questo testo al *Convito* di Gozzano, in cui il poeta dichiara «m'è dolce cosa convitar le poche / donne che mi sorrisero in cammino», «tra le faville e il crepitio dei ceppi / sorgono tutte, pallida falange...» (V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 210).



Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga nel giorno e di essa si è vivi...<sup>426</sup>

Come l'altro brano in prosa riportato nei *Frammenti*, anche questo è privo di espliciti riferimenti alla guerra e si concentra, invece, su sensazioni e stati d'animo dell'io in relazione ad un'amata che si sottrae. Solo grazie all'alternanza dei testi poetici, è possibile ricostruire il collegamento con le vicende del '43 e l'interpretazione che ne dà Sereni. L'estraneità che si scioglie nel sogno e che non ha altro effetto al risveglio se non una sensazione di *dolcezza* va, dunque, messa in relazione con la «tesa freschissima bandiera / a stelle e strisce» e il «fu così che ci presero» con cui si conclude *Il nostro tempo d'allora*, la poesia che precede questo brano. Se quel componimento, come si è detto, mostra che la sconfitta già dimora nell'atteggiamento dei soldati, questo indica l'impossibilità che sia la cattura a trasformare profondamente il modo di sentire: non è per questa via che può darsi il ricongiungimento con la collettività<sup>427</sup>. Anche se non definitivo, è, però, un momento di sollievo, di sospensione da sé e dalle proprie responsabilità: un'immersione nel flusso degli eventi «giacché nulla aveva più da interpretare, nulla da mitigare o abbellire, nulla da piegare a forza alle sue fantasie», come si legge nella *Sconfitta*, immediatamente prima del brano riportato che, poi, prosegue:

quelle cose erano state, ma il riflusso non le riportava in forma di relitti non chiariti che ancora lo inquietassero. Erano state. Cioè, le aveva avute. E ora una di esse, non sapeva bene quale, magari quell'ultimo ricordo, investiva le altre di sé. Non le vedeva più. Avvertiva invece l'onda unica e lunga, quel mare che ora lo portava – energia, o esaltazione che fosse o

---

<sup>426</sup> P, pp. 90-91.

<sup>427</sup> Poco prima di questo passo, nella *Sconfitta* si legge: «incapace di prendere sonno, aveva errato per ore lungo il recinto della villa. Tutto il paese era sveglio a sua volta, pareva occupato in febbrili preparativi. Tutti, lui compreso, erano in attesa di un epilogo. Che venne per lui in forma immaginaria, ma in una tensione per cui fu vero, come immaginario e vero era stato il nucleo vivo della vicenda di quel periodo. Mettiamo che si chiamasse Dolores e lo cogliesse, scostando improvvisamente le fronde al limite tra Villa Paradiso e Villa S., che fosse una figlia bellissima del signor S., rimasta celata dentro la villa durante quei mesi. Ecco, era rimasta a testa china per un po' davanti a lui e poi, riscuotendosi d'un tratto e levandogli rapidamente gli occhi in viso, con un gesto vago accennando al paese insonne e alla campagna e a tutto il buio c'era sul mare, aveva detto: – Mi perdoni, mi perdoni per la Sicilia –». Quando questo brano viene ripreso nella *Cattura*, la fantasia diventa un vero e proprio sogno: «incapace di prendere sonno, aveva errato per ore lungo il recinto della villa. Tutto il paese era sveglio a sua volta, pareva occupato in febbrili preparativi. Franchi si era sdraiato nell'erba proprio al limite tra Villa Paradiso e Villa Sigma. Forse aveva finito con l'appisolarsi in quel punto, lo stesso in cui una notte, durante un'ispezione, si era sentito addosso un ardore di occhi fermi a fissarlo tra rami e foglie. Tra un rumore di sterpi calpestati qualcuno vagava come affannato, penava a uscire dall'intrico. Le piante ne erano tutte animate. Lui sentiva che alla fine ce l'avrebbero fatta a uscire di là, voleva alzarsi ma rimaneva inchiodato in quel punto. Si aspettava di veder sbucare tutt'a un tratto all'intorno le canne delle armi puntate – ma poi il mezzo sogno aveva preso un'altra piega. L'inquietudine s'era interrotta di colpo, e finalmente, uscita dalle stanze dov'era rimasta chiusa mesi e mesi, la figlia del proprietario di Villa Sigma aveva scostato le fronde e gli era venuta davanti a testa china. Poi, bruscamente guardandolo in viso, con gesto vago accennando al paese insonne e alla campagna e a tutto il buio ch'era sul mare, aveva detto: “Mi perdoni, per la Sicilia”» (*ivi*, pp. 314-15, 158).

azzurra ebrietà – che ora portava lui e gli altri in un indefinito viaggio, e il grande peschereccio e quei gabbiani che in cerchio confidente s’abbandonavano al quieto, appena percettibile moto<sup>428</sup>.

Il passato illumina, qui, il presente, ne riunisce gli avvenimenti in una costellazione che sembra finalmente significare, accendersi, liberare un’*energia*. È, però, un momento non duraturo, perché, come ha scritto Zanzotto, «il passato-storia non ha peso se non diventa memoria (eredità d’affetti), se *ha fatto* corpo con l’eros individuante e individuato» ma qui «l’amore [è] perduto» o «ritenuto impossibile», e il sogno rappresenta un piano altro rispetto alla realtà interiore del soggetto, anche se qualcosa di esso «si prolunga nella vita»<sup>429</sup>.

Secondo Zanzotto, poi, Sereni è «tutto proteso» a capire la storia eppure «non crede che sia veramente quella di cui tanto gli si parla»<sup>430</sup>: egli deve filtrarla attraverso la propria esperienza e per l’ultima volta in questa raccolta, al termine dei *Frammenti*, indica in calce «Fronte di Trapani, 1943». Di nuovo, dunque, il poeta si richiama alla forma diario che, però, qui, vale più come annotazioni, riflessioni su un’esperienza, che trascrizione fatta giorno per giorno. Emblematiche in tal senso sono proprio le prose, che prive di espliciti rimandi alla guerra, hanno modi ellittici («così», «accadeva come»), obliqui e saggistici: esse si basano sul «parallelismo del il piano psichico con quello evenemenziale» e sulla raffigurazione degli eventi «per il tramite di *dramatis personae*»<sup>431</sup>; fungono «da sonde rischiaranti dell’universo interiore»<sup>432</sup>, mentre la narrazione delle vicende è affidata ai versi. La successione dei testi, che, infatti, sono raggruppati sotto lo stesso titolo, diventa, dunque, decisiva per la decifrazione del senso che non si concentra tanto in sentenze o in affermazioni assolute, ma va seguito nel suo sfaccettarsi, ondeggiare ed addensarsi. Di fronte alla complessità del vissuto e alla sua significazione sfuggente, il discorso si complica, la «progressione figurale e morale [è] continuamente raffrenata da momenti interlocutori e da nervose contraddizioni»<sup>433</sup>. La pulsione erotica assume maggiore importanza e diventa non solo fatto personale, ma anche emblema della postura stessa del soggetto che anela a conoscere e comprendere il reale, che, però, si sottrae sempre: se nei *Frammenti*, rivolti all’esperienza passata, domina soprattutto il senso di perdita dell’amata, nell’*Opzione* sarà

---

<sup>428</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>429</sup> R. NISTICÒ, *Sogno reale e sogno prospettico. Appunti per una retorica del sogno in Vittorio Sereni*, in *Il sogno raccontato*, Atti del convegno internazionale di Rende, 12-14 novembre 1992, a cura di N. MEROLA e C. VERBARO, Vibo Valentia, Monteleone, 1995, p. 262.

<sup>430</sup> A. ZANZOTTO, *Gli strumenti umani*, in ID., *Scritti sulla letteratura*. Vol. II *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001 [1994], p. 48.

<sup>431</sup> L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, cit., p. 512.

<sup>432</sup> *Ivi*, p. 525.

<sup>433</sup> F. FORTINI, “*Gli strumenti umani*”, cit., p. 183.

rappresentata soprattutto la tensione alla conquista ma sempre ricollegando la dimensione amorosa e quella visiva, dove gli occhi sono appunto strumenti di conoscenza.

Anche il sogno, che si è visto essere molto presente, e diviene sempre più emblema del rapporto tra io e realtà, rappresentandone l'incertezza, l'ambivalenza e la natura paradossale. Si tratta, come ha scritto Nisticò, dell'«atto del sospendersi per meglio e più sapere comunicare» che risponde ad una «crisi della “presenza” in senso non solo psicologico-esistenziale ma manifestamente anche sociale e culturale»:

il farsi morto, la tanatosi esperienziale e culturale che Sereni procura al personaggio “io” delle sue poesie, nonché il sonno e l'espressione linguistica di questo, il sogno, servono appunto a mettere in una condizione di dialogo e confronto e reciproca definizione, il qui e l'altrove, il “questo” dell'esperienza con l'“altro”, di un sospeso piano allegorico, la storia con ciò che nella storia ha corso o lo ha in negativo sul versante dell'assenza, il peso della memoria con l'inesplicabile vuoto del futuro; e, se vogliamo, l'istanza di realtà con l'istanza di piacere<sup>434</sup>.

La dimensione onirica non è, quindi, solo un repertorio di immagini e situazioni, ma informa i meccanismi stessi del discorso con la retorica dell'affermazione smentita e della duplicità del senso: «io che sogno molto raramente (è inesatto, lo so) ho sognato l'estate scorsa una specie di allegoria del '43, o meglio della resa italiana in Africa e in Sicilia. Scriverò un giorno o l'altro questo sogno o non lo scriverò affatto»<sup>435</sup>. Sereni, l'anno successivo, compone questa «specie di allegoria», ovvero il brano *Appunti da un sogno nel Male d'Africa*. In questo testo, però, la realtà non è solo rappresentata in maniera ambivalente ma viene adottata «la logica, o meglio la bi-logica, compresenza di logica simmetrica e logica bi-valente, che [...] lo psicoanalista Matte Blanco ritiene propria dell'inconscio»<sup>436</sup>: «i due cunicoli, con feritoie, ne farebbero in pratica uno solo se in mezzo non ci fosse uno slargo, una piazzuola circolare. Nello slargo, al centro dell'unico labirinto che i due cunicoli formerebbero, ci sono io», «in una divisa che sarebbe cachi se non fosse propriamente verde oliva». Il valore «disgiuntivo e congiuntivo insieme»<sup>437</sup> che Fortini vedeva nei *ma* del *Diario*, qui, dunque, si amplifica: «italiano, s'intende. Ma si direbbe piuttosto inglese», «viene dalla gavetta. Come ho fatto a capirlo? Mah! Questo non ha importanza, ma viene dalla gavetta e io l'ho capito».

Questa logica è l'unica che può restituire la complessità dei sentimenti implicati nella resa, il sollievo, il senso di colpa, perché non elide le possibilità ma le fa sussistere in compresenza: così, dallo *slargo* in cui si trova, l'io «vive simultaneamente la vita che si svolge

---

<sup>434</sup> R. NISTICÒ, *Sogno reale e sogno prospettico*, cit., pp. 248-49.

<sup>435</sup> TP, p. 73.

<sup>436</sup> R. NISTICÒ, *Sogno reale e sogno prospettico*, cit., p. 252.

<sup>437</sup> F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 127n.

nei due cunicoli» che si aprono di fronte a lui e che sono occupati da militari degli opposti schieramenti. Tra tutti spiccano due figure, «un maggiore (italiano)» e «un soldato biondo, più giovane degli altri. Italiano s'intende» e dal loro comportamento – il primo «si mummifica», il secondo fa una «piroetta su sé stesso di gioia acrobatica» – chi sogna prima *sente* e poi «capisce veramente che è finita, che la guerra è perduta». La resa, dunque, non viene mai affrontata direttamente dal poeta, che nella *Sconfitta* e nella *Cattura* la racconta in terza persona, nel *Nostro tempo di allora* la relega tra parentesi e qui la rappresenta in forme oniriche in cui, più dei fatti, valgono le sensazioni che provocano. È, però, evidente lo sforzo di Sereni di rendere comunicabile un contenuto che pure gli sfugge, e anche questo testo si potrebbe dire un sogno fatto in presenza della ragione: la visione onirica, infatti, più che rievocata sembra raccontata e viene adottato uno stile colloquiale, come dimostra il lombardismo *mica* («mica guarda dalla feritoia»), espressioni come «in pratica», «fa una specie di oplà» oppure le esclamazioni *mah*, «anzil!». L'io cerca di precisare e interpretare il continuo mutare delle immagini, correggendosi («si apre una botola, no: una porta, una botola messa verticalmente»), traendo conclusioni («ognuno veste la divisa cachi, più chiara quasi bianca quelli di là, inglesi o americani, insomma nemici, indiscutibilmente nemici»), facendo paragoni («come se gli presentassi il battaglione schierato», «come se tenesse lui il bandolo di tutto») e, soprattutto, ponendosi delle domande («come ho fatto a capirlo?», «mi si carbonizza sotto gli occhi o mi si mummifica?», «per la sua biondezza? Per la piroetta di gioia?»). Quest'andamento dialettico, fittissimo di ripetizioni, è interrotto dall'ultima frase, «quanti dispiaceri la gioventù (degli altri) ci darà d'ora in poi», quasi una voce fuori campo che riduce tutte le varie ipotesi alla sola realtà della giovinezza perduta e mal investita.

### 3.5 «Tutti, lui compreso, erano in attesa di un epilogo»

Gli elementi che si sono sottolineati, l'intimo dialogismo, la dimensione onirica, l'irrompere delle passioni, caratterizzano anche gli *Strumenti umani* e la continuità tra questa parte del *Diario* e la terza raccolta è certificata dalla presenza in entrambe della poesia *Il male d'Africa*. Il componimento è il solo della sezione a raccontare non i fatti del '43 ma il rimpatrio, avvenuto attraverso una sosta a Casablanca, e si rivolge «a Giansiro che va in Algeria (1958)». Il testo è diviso in due da un asterisco: la prima parte si sviluppa in una sorta di monologo interiore mentre la seconda assume la forma di un dialogo con l'amico che parte. Non solo, come negli altri componimenti della sezione, è evidente la prospettiva posteriore, ma questa è dichiarata esplicitamente nell'incipit:

Una motocicletta solitaria.  
Nei tunnel, lungo i tristi  
cavalcavia di Milano  
un'anima attardata. Mah!  
È passata, e ora fa la sua strada  
e un'eco a noi appena ne ritorna,  
col borbottio della pentola familiare  
nei tempi che si vanno quietando<sup>438</sup>.

La Milano degli anni '50 coi suoi «tristi cavalcavia» racchiude, dunque, l'eco dell'Algeria, della «corsa del treno sul finire della guerra», della «litania implorante» dei bambini, del «sussulto di marmitte» (le «pentole metalliche usate dai soldati per scaldarsi le vivande»<sup>439</sup>), del «ritmo di ramadàn»; attraverso questi suoni si giunge, nel ricordo, all'ultima sosta prima del rimpatrio:

ci fermammo e fu,  
calcinata nel verbo  
sperare nel verbo desiderare,  
Casablanca.  
E poi?  
Ho visto uomini stravolti  
nelle membra – o bidonville! –<sup>440</sup>

Le speranze del ritorno si condensano su Casablanca, sullo stesso nome della città<sup>441</sup>, che, ritardato, una volta pronunciato provoca una pausa nel discorso, segnalata non solo dal punto fermo ma dal verso a gradino la cui seconda parte («e poi?») sembra chiedere conto di quella speranza e segnalarne il contrasto con la realtà della città africana. Finalmente, «quando non più si aspettava quasi / fummo sul flotto sonoro» *diretti*, dice Sereni, «a una vacanza», espressione in cui si condensa la gioia e l'eccitazione della partenza al senso di estraneità di visitare luoghi sconosciuti e per un periodo limitato, come sottolinea anche la rima interna con *distanza*. Non basta, insomma, il rimpatrio a cancellare quello che la prigionia ha mutato per sempre<sup>442</sup> e questa verità diviene evidente nell'ultima parte del viaggio, che assume connotati danteschi<sup>443</sup>:

---

<sup>438</sup> P, p. 92, vv. 1-8.

<sup>439</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 232.

<sup>440</sup> P, p. 93, vv. 29-34.

<sup>441</sup> Si veda su questo anche il commento di Lenzini (V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 232).

<sup>442</sup> Anche Fioroni legge in questo termine l'identificazione della «prigionia in “uno stato permanente”, con conseguente (implicita) trasformazione del rientro in una parentesi» (V. SERENI, *Frontiera; Diario d'Algeria*, cit., p. 397).

<sup>443</sup> Lenzini richiama *Inf.* XXVI 103-104: «d'un lito e l'altro vidi infin la Spagna, / fino nel Morocco, e l'isola d'i Sardi» (V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 232) mentre secondo Scorrano «una febbre fu in me» «rende esplicito il dichiarato ardore (*Inf.* XXVI 97) dell'Ulisse dantesco» (L. SCORRANO, *Dantismo trasversale di Sereni*, «L'Alighieri. Rivista bibliografica dantesca», XL, luglio-dicembre 1999, p. 58).

Ma caduta ogni brezza, navigando  
oltre Marocco all'isola dei Sardi  
una febbre fu in me:  
non più quel folle  
ritmo di ramadàn

ma un'ansia

una fretta d'arrivare  
quanto più nella sera  
d'acque stagnanti e basse  
l'onda s'ottenebrava  
rotta da luci fiacche – e

Gibilterra! un latrato,

il muso erto d'Europa, della cagna  
che accucciata lì sta sulle zampe davanti:

*Tardi, troppo tardi alla festa*

– scherniva la turpe gola –

*troppo tardi!* e altro di più confuso

sul male appreso verbo

della bianca Casablanca<sup>444</sup>.

76

Nell'avvicinarsi alla costa italiana, l'io si protende in avanti, ha «fretta d'arrivare» e si crea, così, una frattura, anche visiva grazie al verso a gradino, tra l'Africa di prima («il ritmo del ramadàn») e l'*ansia* di ora. Eppure appena viene avvistata la terra, questa mostra tutto il suo lato ostile, ricordando al soldato la sua colpa. È ancora una volta il verso a gradino a segnare questo snodo, il passaggio dall'attesa al grido «Gibilterra!», il cui potenziale liberatorio è, però, subito contraddetto dal «latrato» della *cagna*, prosopopea dell'Europa. Più il prigioniero spera e più viene smentito: è questo il «male appreso verbo / della bianca Casablanca», la voce che al desiderio del ritorno rispondeva «e poi?».

L'inadeguatezza dell'io permane anche nella Milano degli anni '50 e traspare nelle parole dell'interlocutore che compare nella seconda parte della poesia e si mostra insoddisfatto di questo racconto:

Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga  
vecchia di dieci o più anni  
di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi –  
e nessuna notizia d'Algeria.

No, nessuna – rispondo. O appena qualche groppo  
convulso di ricordo: un giorno mai finito, sempre  
al tramonto – e sbrindellato, scalzo  
in groppa a un ciuco, ma col casco  
d'Africa ancora in capo  
un prigioniero come me  
presto fuori di vista di dietro la collina<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> *P*, pp. 93-94, vv. 47-63.

<sup>445</sup> *Ivi*, p. 94, vv. 64-74.

Sereni è consapevole di non poter rispondere alle richieste dell'amico al quale non può offrire la comprensione del paese africano ma «appena qualche groppo / convulso di ricordo» nel segno della perfetta incompiutezza («giorno mai finito, sempre / al tramonto») e dell'estraneità tanto da ricorrere ad un alter ego, «un prigioniero come me», «come se il proprio vecchio io fosse afferrabile, in un barlume, solo nella figura di un sosia»<sup>446</sup>. Se, dunque, a chi racconta, l'esperienza appare come «non partecipabile nella sua essenza»<sup>447</sup>, non resta che affidare all'interlocutore il compito di decifrarla:

Portami tu notizie d'Algeria –  
quasi grido a mia volta – di quanto  
passò di noi fuori dal reticolato,  
dimmi che non furono soltanto  
fantasmi espressi dall'afa,  
di noi sempre in ritardo sulla guerra  
ma sempre nei dintorni  
di una vera nostra guerra... se quanto  
proliferò la nostra febbre d'allora  
è solo eccidio tortura reclusione  
o popolo che santamente uccide.

Questo avevo da dire  
questo groppo da sciogliere  
nell'ultimo sussulto di gioventù  
questo rospo da sputare,  
ma a te fortuna e buon viaggio  
borbotta borbotta la pentola familiare<sup>448</sup>.

Sereni, in chiusura, insiste ancora sul valore emotivo del suo ricordo che è «groppo da sciogliere», «rospo da sputare»: a lui spetta il peso di queste «trafitture del mondo che uno porta su sé / e di cui fa racconto a Milano / tra i vetri azzurri a Natale in un inverno di sole», mentre in Algeria si combatte di nuovo e proprio ai ribelli il poeta delega «il compimento della propria esperienza di prigioniero, come se questi potessero darle un senso a posteriori, o meglio giungere all'appuntamento con la storia recando le speranze di chi ne fu escluso»<sup>449</sup>.

La natura pervasiva e sfuggente dell'esperienza della prigionia era, si è visto, chiara a Sereni già dieci anni prima, tanto che il bilancio che trae ora non differisce molto da quello di allora, affidato alla poesia *Algeria*:

Eri prima una pena  
che potevo guardarmi nelle mani  
sempre dalla tua polvere più arse

---

<sup>446</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, cit., p. 376.

<sup>447</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 233.

<sup>448</sup> *P*, pp. 94-95, vv. 88-104.

<sup>449</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 233.

per non sapere più d'altro soffrire.  
 Come mi frughi riaffiorata febbre  
 che mi mancavi e nel perenne specchio  
 ora di me baleni  
 quali nel nero porto fanno il giorno  
 indicibili segni dalle navi  
 .....<sup>450</sup>

La *pena* fisica che si poteva *guardare* «nelle mani» *arse* diventa una *febbre*, quando cessano le condizioni difficili della reclusione: questo nucleo emotivo fatto di «speranza e memoria» scuote la mente del prigioniero, lampeggiando «come i segnali in traducibili delle navi nella notte»<sup>451</sup>. Ciò che è profondamente cambiato è lo stile: come ha scritto Mengaldo, Sereni interrogando l'esperienza dell'Algeria cerca «il significato di un non-significato»<sup>452</sup> ma mentre prima questo si condensava in immagini e in invocazioni di figure assenti, nei componimenti del dopoguerra si traduce in monologhi e dialoghi che raccontano il tentativo costante di significazione, attivamente condiviso con gli altri.

Sempre Mengaldo ha definito la narratività di queste poesie come il «processo mediante cui l'io scopre sé stesso e dice sé a sé stesso attraverso il dipanarsi delle cose e degli eventi nel quale è come contenuto»<sup>453</sup>: è ciò che anche Sereni ha chiamato «produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore»<sup>454</sup> e che appunto si traduce in un monologo interiore che si apre costantemente alle voci altrui. Numerosissime sono, ad esempio, le parole estranee che si inseriscono nel discorso dell'io del *Male d'Africa*: i *bimbetti* che dicono «give me bonbon good American please»<sup>455</sup>, i soldati che pensano «sono astri / perenni», «no, sono fiori caduchi»<sup>456</sup>, il *latrato* di Gibilterra. Viene riportata poi una riflessione che il poeta aveva fatto in Algeria («Pensa – dicevo – la guerra è sul finire / e ponente ponente mezzogiorno / guarda che giro per rimandarci a casa»<sup>457</sup>) e che partecipa, dunque, dell'opposizione tra presente e passato su cui si costruiscono i primi versi: sé come un altro, si potrebbe dire, mentre l'interlocutore appare talvolta una «voce interiorizzata dal soggetto». Ma è tutto l'andamento del discorso ad essere intimamente dialogico, con gli scatti, le pause, le domande («e poi?») secondo modalità che si ritrovano anche in prosa, si pensi all'*Anno quarantatre* o a questo passo della *Sconfitta*:

<sup>450</sup> P, p. 85.

<sup>451</sup> V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 210.

<sup>452</sup> P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, cit., p. 377.

<sup>453</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 361.

<sup>454</sup> *Il silenzio creativo*, TP, p. 70.

<sup>455</sup> P, p. 92, v. 20.

<sup>456</sup> *Ivi*, p. 93, vv. 36-37.

<sup>457</sup> *Ivi*, p. 92, vv. 15-18.



A ben guardare non sapeva – né tantomeno aveva saputo prima – farsi una ragione di quella vicenda, dirsi precisamente con che animo, con quali appigli e giustificazioni profonde fosse stata vissuta. Né d'altra parte poteva dire d'essersi abbandonato, così come apparentemente gli altri avevano fatto. Quella vicenda era esistita per lui avulsa, pareva, da ogni ragione e nondimeno vissuta con un'intensità che era stata di volta in volta commozione, rabbia, strazio.

«E un po' di paura, anche ce la mettiamo?» diceva una voce dal profondo.

Anche paura, come no. Comunque non era stato questo il motivo centrale. Forse soltanto una dubbiosa conseguenza. E così della rabbia era stato; e dello strazio. Restava la commozione, o piuttosto non sapeva dare un altro nome alla febbre che a volte lo invadeva<sup>458</sup>.

A proposito di questa poesia «aperta in quanto è multipla, e, nel proprio giro stratifica, accavalla, ibrida, involuppa, stati emozionali, ricordi, richiami, significati diversi, nessuno dei quali si vuole definire o predomina», Piovene ha parlato della presenza di una «dose [...] classica di prosa interiorizzata»:

sottostà alla poesia un concentrato narrativo, un nucleo di vicende che resta però imprecisato, in quanto il poeta ne dà qualche figura ma non tutte, e anche quelle che dà, sparse, lacunose, slegate, spesso ambigue perché sono la risultante di più di una figura sovrapposta una all'altra, in modo che il lettore cercherebbe invano di trarne un racconto sicuro; ne giunge però una corrente di emozione, sprigionata da fatti, personaggi, passioni, di cui gli giungono a intervalli le parole e i gesti, e che sembrano sempre prossimi a rivelarsi interi<sup>459</sup>.

La prosa e la poesia si toccano non certo per la necessità di chiarire una narrazione univoca che non esiste, ma per articolare ulteriormente tutte le possibilità di un'esperienza che sfugge e che altrimenti sarebbe indicibile.

---

<sup>458</sup> TP, p. 297.

<sup>459</sup> G. PIOVENE, *Un traguardo nuovo per la poesia italiana*, cit., p. 25.



## II. «Nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato»

*L'opzione* viene pubblicata per la prima volta nel 1964 su “Questo e altro”<sup>1</sup>, inserendosi, a suo modo, nel dibattito su industria e letteratura aperto dal quarto numero del “Menabò” nel 1961. La stessa rivista in cui appare, diretta tra gli altri proprio da Sereni, voleva, fin dal titolo, occuparsi di letteratura e «di tutto ciò che sta intorno alla letteratura – i suoi dintorni più o meno immediati – e da cui la letteratura non può prescindere»<sup>2</sup>; il primo numero del 1962 aveva ospitato uno scritto<sup>3</sup> in cui Sereni accoglieva «uno degli spunti» del “Menabò” ovvero la constatazione, da intendersi, però, come ipotesi e non come precetto, che:

c'è gente che lavora in fabbriche e in aziende, che si trova a verificare su di sé, quotidianamente, cose che ha letto o che altri hanno letto nei libri; gente che [...] vede la propria giornata andarsene in tale lavoro e che non per questo si sente indotta a operare semplificazioni o tagli intesi a confinare nell'estraneità la propria esperienza di lavoro e a riservare l'esclusiva di sé, della parte intima, segreta e presunta vitale di sé, al poco che rimane.

Si dà il caso che costoro, senza perciò teorizzare niente, ma proprio niente, di questo loro modo o condizione di vita, ne scrivano<sup>4</sup>.

Sereni, dunque, rifiuta la posizione, che in parte è di Vittorini, di «chi storicizza a priori, per così dire, se stesso e il proprio tempo in una interpretazione e definizione di cui si fa, oltre che una base di propulsione, uno strumento», preferendo «chi agisce al di qua di una interpretazione e definizione del proprio tempo sentendosi e vivendosi nel proprio tempo, ma lasciandone interpretazione e definizione al posteriore – o simultaneo? – intervento della storia»<sup>5</sup>. Si tratta della sua consueta estraneità alla teorizzazione, alla precettistica, a «quell'aspetto dell'impegno per cui la poesia o lo scrivere hanno un peso nella misura in cui

81

---

<sup>1</sup> V. SERENI, *L'opzione*, “Questo e altro”, n.8, 1964, pp. 33-45; lo stesso anno il racconto è stato pubblicato, con lievi modifiche e seguito dalla poesia *La pietà ingiusta*, nel volume *L'opzione e allegati*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, pp. 9-57 che conteneva, in esergo, anche una chiosa del titolo («Dicesi “opzione” l'accordo pre-contrattuale per la costituzione fra due parti di un rapporto giuridico avente quale oggetto la trasmissione dall'una all'altra dei diritti di pubblicazione e utilizzazione di un'opera d'ingegno, con effetto per la parte cedente di vincolo irrevocabile per la durata del tempo stabilito, e con facoltà per l'altra di accettazione o di rinunzia») e un frammento «da uno stampato illustrativo plurilingue di un albergo di xxx» («Vous pénétrez dans le grand hall par l'imposante entrée avec ses portes de verre... et déjà le personnel attentif vous entoure». *Ivi*, p. 59). Il paratesto è espunto nell'edizione successiva che all'*Opzione* e *La pietà ingiusta* aggiunge il racconto *Il sabato tedesco* costituendo un trittico (V. SERENI, *Il sabato tedesco*, Milano, Il saggiatore, 1980).

<sup>2</sup> G. RABONI, *Per Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*. Luino, 25-26 maggio 1991, a cura di D. ISELLA, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, p. 42.

<sup>3</sup> V. SERENI, *Ipotesi o precetti?*, “Questo e altro”, 1, 1962, pp. 61-64, ripreso poi scoriato e con il titolo di *Intermezzo neocapitalistico* in *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 77-84 da cui sono tratte le citazioni. Nello stesso numero della rivista si trovano, inoltre, altri due scritti di Sereni, *Un congresso di editori* (“Questo e altro”, 1, 1962, pp. 140-41) e *Lettera ad un editore portoghese* (*ivi*, pp. 141-44) strettamente legati all'*Opzione*, in particolare al personaggio di Alvarez e all'episodio che lo vede protagonista a Barcellona.

<sup>4</sup> V. SERENI, *Intermezzo neocapitalistico*, cit., pp. 78-79.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 84.

concorrono al formarsi della storia»<sup>6</sup>: a questi il poeta oppone il dubbio, la costante verifica dei propri mezzi e la fedeltà all'esperienza. Il tema del rapporto tra industria e letteratura si pone, così, innanzitutto per la constatazione che si è vista, per il fatto che l'incontro tra «scrittori e letterati ma [anche] laureati in lettere» con «la fabbrica o l'azienda» «è oggi molto meno occasionale di quanto non fosse una volta» ed è perciò «più naturale d'una volta che [...] sia espresso o si tenti di esprimerlo»<sup>7</sup>.

Anche *L'opzione* prende le mosse dal «laureato in lettere che finisce nell'industria» ed «è o si sente uno spostato, cioè uno che non è al suo posto»<sup>8</sup>, dall'incontro con la fabbrica, che nel caso di Sereni avviene non per «elezione di intellettuale impegnato»<sup>9</sup> ma per una «combinazione fortuita, il bisogno, il non sapere come campare e cosa fare di sé»<sup>10</sup> che lo porta nel '52 a lasciare l'insegnamento per l'ufficio stampa e propaganda della Pirelli e poi nel '58 alla direzione editoriale della Mondadori. Il racconto è ambientato alla Fiera del libro che si svolge ogni anno a Francoforte ma non può essere ridotto alla dimensione sociologica o autobiografica<sup>11</sup>: la vita mondana, gli incontri e gli affari diventano, infatti, il pretesto per ritrarre quella che Fortini ha definito «l'efferatezza del neocapitalismo europeo» e che Sereni, come gli è proprio, coglie soprattutto nella «dimenticanza»<sup>12</sup> dei tragici eventi della storia recente.

82

Se, dunque, il testo risponde anche a problemi e questioni centrali nel dibattito dei primi anni '60 e soprattutto in questo senso è stato recepito alla sua apparizione<sup>13</sup>, vi si ritrovano i temi e i modi tipicamente sereniani e in particolare quelli dei coevi *Strumenti umani*, come il dialogo-monologo o

il linguaggio medioborghese e medioeuropeo che su di un fondo umanistico, da cui emergono le frequenti cripto citazioni, integra non tanto o non soltanto elementi di un lessico d'alta provenienza (tecnico-scientifica) ma *cadenze, esitazioni e pause* tipiche di quel cetto e genere<sup>14</sup>.

<sup>6</sup> Così Sereni in un'intervista rilasciata a Camon nel 1965 (ora in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 126).

<sup>7</sup> V. SERENI, *Intermezzo neocapitalistico*, cit., p. 79.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>11</sup> Si vedano a questo proposito le considerazioni sull'*Opzione* contenute in una lettera a Scheiwiller, riportata nell'apparato critico a *TP*, pp. 443-447; sull'autobiografia, in particolare, si legge: «ciò che si suole dire autobiografico [...] dà il suo vero frutto trasponendovi, producendo altro nell'attimo stesso in cui depone la sua spoglia più fastidiosa e intollerabile, nell'atto in cui, lungi dal sublimarsi o purificarsi ponendosi come esemplare, compie la sua prova di forza e verifica la propria necessità con l'inventare e nell'inventare» (*ivi*, p. 446).

<sup>12</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», cit., p. 178.

<sup>13</sup> Così Fortini, ad esempio, ma è lo stesso Sereni a rimandare all'*Opzione* quando gli viene chiesto del rapporto tra scrittore e pubblico e della società letteraria (F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., pp. 126-127) o di letteratura e industria, come nel caso di un'intervista rilasciata a Alessandro Fo nel 1975, in cui il racconto è accostato all'*Intermezzo neocapitalistico* (A. FO, *Un'intervista a Vittorio Sereni*, in *Studi per Riccardo Ribuoli. Scritti di filologia, musicologia, storia*, a cura di F. PIPERNO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 55-75).

<sup>14</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», cit., p. 185.

In una lettera a Scheiwiller in occasione della pubblicazione del racconto in volume, Sereni definisce *L'opzione* «la proliferazione di una specie di ebbrezza di comunicato dall'innominata città in cui passo regolarmente ogni anno, in autunno, per ragioni di lavoro» e ne indica la genesi in un rimprovero «blandamente» mossogli da un collega «di aver agito in modo furbesco non precisamente corretto in una determinata circostanza»:

non era vero e lo sapeva chi mi rimproverava scherzosamente. Ma a me, in quel momento, quel rimprovero, piaceva prenderlo per vero, una volta tanto senza angosciarmene, senza che muovesse in me, una volta tanto, alcun senso di colpevolezza.

Questo rimprovero e il ronzio di cui avevo la testa ancora piena, quel bavardage plurilingue nel quale ero vissuto “quest’anno come tutti gli anni” per una settimana, si presentavano congiunti a suggerirmi di lavorare attorno a ciò che io sentivo oscuramente come una loro affinità o contiguità o associazione spontanea, per giunta fertile di altre affinità, contiguità e associazioni spontanee sul filo del bavardage persecutorio e fluviale<sup>15</sup>.

L'importanza della chiacchiera è ribadita in un altro passo della stessa lettera, in cui il poeta afferma: «di fatto non avevo nessuna storia da raccontare, la testa vuota di tutto che non fosse bavardage e ronzio, ma una specie di stimolo e di stato di ebbrezza insisteva a farsi scandagliare fino a che rivelasse un suo profilo potenziale, la forma possibile di una storia»<sup>16</sup>. Ciò si traduce nella struttura peculiare del testo che in quella chiacchiera ci immerge, riproducendo le diverse voci e le varie lingue dei personaggi che affollano la Fiera, così come nella ricerca della trama che, nel turbinio delle ipotesi, si fa e si disfa continuamente, senza che un finale arrivi a stabilire un senso univoco<sup>17</sup>. E proprio di fronte al «bavardage persecutorio e fluviale», sorge la domanda se, invece, la letteratura e la scrittura siano in grado di esprimere l'esperienza, legando assieme passato, presente e futuro.

Tutti questi elementi rendono *L'opzione* un testo complesso e stratificato, dalla scrittura fortemente sperimentale che Raboni ha, molto efficacemente, definito

un piccolo compatto, scintillante capolavoro in cui l'antico piacere romanzesco di creare con le parole una realtà vivibile con curiosità ed emozione in ogni suo indugio descrittivo e in ogni sua piega di senso è continuamente infiltrato, esaltato e trasfigurato da una tensione spasmodica fino al dolore e tuttavia sottilmente, squisitamente esilarante verso un significato generale e trascendente, una misteriosa eppure lampante allegoria<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> TP, p. 445.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 446.

<sup>17</sup> Forse per questo Sereni era restio a definire *L'opzione* un racconto, come emerge chiaramente da questa lettera («ma questo dell'*Opzione*, lo ripeto, non è nemmeno un racconto», *ivi*, p. 445) e anche dall'esitazione dell'intervista a Camon: «quel... chiamiamolo racconto, *L'opzione*» (F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 127).

<sup>18</sup> GIOVANNI RABONI, *Introduzione a TP*, p. XVII.

## 1. Le voci

### 1.1 *L'io e il tu*

È un personaggio – dice Marcel, e io sono d'accordo. Ma perché, per quegli occhi che vedono tutto, per almeno centottanta gradi e anche più, simultaneamente, mentre si portano su un punto qualunque? La voce bassa, incalzante: le bistrot, là on est tout à fait bien, spesa moderata, cucina ottima, genuina, posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico. La voce insinuante, esortante a un piacere proibito e sottile, incomprensibile ai più. La premura di un cameriere di classe. Tenero, occhi persino dolorosi dietro agli occhiali.

Così inizia il racconto e da questo incipit sembrerebbe trattarsi di una narrazione omodiegetica in prima persona: Pio registra le parole di chi lo circonda assieme alle proprie riflessioni e impressioni. L'attribuzione delle voci non è, però, sempre immediata, soprattutto quando, dopo il punto di domanda, si impone uno stile nominale. Probabilmente solo le parole in francese, tra cui figura un verbo, *est*, vanno considerate una citazione diretta: «la voce bassa, incalzante», invece, è una chiara considerazione del narratore, stilisticamente affine alla parte in italiano che segue e che quindi va considerata una rimodulazione del discorso del *personaggio* nello stile del narratore, un esempio di indiretto libero. La strutturazione sintattica è, infatti, sostituita da una fitta rete di ripetizioni, dall'andamento elencativo e da numerosi richiami fonici. Due frasi si aprono con *la voce* specificata da una coppia di attributi, un aggettivo e un participio presente prima, due participi poi, che si legano, così, in un omoteleuto. Queste due frasi, inoltre, sono accomunate anche dal progressivo ampliarsi degli elementi specificatori a destra: la *spesa* è *moderata*, mentre la *cucina ottima* e *genuina*, il «posto centrale e periferico» e «appena fuori dal traffico»; la *voce* è *insinuante* ed *esortante* mentre il «piacere proibito e sottile, incomprensibile ai più». Subito dopo si ritrova l'articolo determinativo femminile in attacco e *cameriere di classe* continua la serie delle coppie allitteranti Posto Periferico, Piacere Proibito, mentre nel segmento che segue la figura etimologica *occhi* e *occhiali* è un ulteriore esempio di ripetizione. La continuazione del testo, tuttavia, smentisce l'impressione che chi parla stia raccontando ciò che contemporaneamente gli capita:

Sicché poi, dopo che ci ha ben consigliato sui cibi, tanto bene che al primo boccone di ogni portata tutti guardano con approvazione e gratitudine a lui, una volta pagato e noi fuori a discutere su dove andare adesso, lui accenna a un ricevimento al quale non può mancare (tanto noioso al confronto di una così bella compagnia, ma se almeno lei vuol venire ne sarò lieto e onorato), mica insiste ad invitare qualcuno, ma chi può dire se lo fa per discrezione o voglia o necessità di scaricarci? Fatto sta che è scomparso, sparito all'angolo della strada senza che il grosso se ne sia accorto<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 161.

La subordinata introdotta dal *dopo che* e la conclusione «fatto sta che è scomparso» indicano, infatti, un ordinamento dei piani temporali possibile solo a posteriori. A intervalli si ritorna “in presa diretta” con lo stile nominale («e noi fuori a discutere»), l’indiretto libero («su dove andare adesso»), il presente («lui accenna»), le riflessioni del narratore in forma interrogativa e il discorso diretto, che, questa volta, è racchiuso tra parentesi.

Ma lo sai che ci sono dei bei tipi qui, dopo cinque anni che ci vengo comincia sul serio a piacermi... Forse non ci hai fatto caso, ma più o meno siamo tutti accoppiati. Lui non lo era e se n’è andato. Va bene che siamo coppie occasionali e per giunta intercambiabili... no, non intendevo, non dicevo per malignare... Va pure avanti con quello, così io approfondisco la mia vicina di tavolo. Dunque, dicevo che lui se n’è andato, se l’è svignata con lo stile di un benefattore di stile, te l’ho detto, c’è qualcosa che non capisco. Come se non avesse altro compito o altra mira che questa: mandarci a spasso, alla spicciolata, a coppie lungo il fiume, a quest’ora, bella sera, limpida, i ponti bene in vista, quel grattacielo fiammeggiante sull’altra riva dove non sono mai stato, il profilo netto delle case, la cattedrale, le antenne col fiocchetto di luce intermittente in cima, visibilità perfetta, celeste<sup>20</sup>.

Solo a questo punto la situazione enunciativa diviene chiarita: il narratario è intradiegetico, il discorso si rivolge ad un altro personaggio, che condivide una certa consuetudine con chi parla («forse non ci hai fatto caso») e con cui interagisce, anche se le sue parole non vengono riportate («no, non intendevo, non dicevo») <sup>21</sup>. Questo interlocutore ha, forse, raggiunto il narratore dopo la cena e stanno camminando lungo il fiume: il momento e il luogo dell’enunciazione sono, dunque, altri rispetto al bistrot. Più tardi si capirà che dietro il tu si cela una collega del narratore, un *editorial-letterato* stando alla sua definizione, e che entrambi partecipano alla Fiera di Francoforte. Identificare con sicurezza i riferimenti dei deittici rimane, però, nel corso del testo molto difficile: in parte per la tendenza a raccontare al presente anche avvenimenti passati e in parte perché le descrizioni di ambienti e situazioni sono spesso sostituite dall’invito a “guardare là”, dato che l’io e il tu condividono il contesto enunciativo.

---

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 161-62.

<sup>21</sup> Non si tratta propriamente di una narrazione in seconda persona, stante le definizione di Richardson: «first, however, it is necessary to distinguish second person narrative from other types of fiction that frequently employ the second person pronoun at the level of narration. One of these is the familiar authorial colloquy in which a heterodiegetic narratee (“gentle reader”) is directly addressed, a common practice of Fielding, Thackeray, and George Eliot. Another kind of narrative that frequently employs the word “you” but it is not properly speaking a second person narrative is the monologue addressed to a real or imaginary homodiegetic audience, work like Camus’ *La Chute* and Hawkes’ *Travesty*. An additional conventional type of text that uses the second person pronoun with considerable frequency is the apostrophe [...]. All this works can be easily comprehended by traditional dyadic theories of narration point of view: the authorial colloquy exists outside of the narrative proper, the autobiographical monologue and apostrophe are addressed to characters, albeit silent or absent ones, within the fictional word. [...] We may define second person narrative as any narration other than apostrophe that designates its protagonist by a second person pronoun. This protagonist will usually be the sole focalizer, and is often (but not always) the work’s principal narratee as well», B. RICHARDSON, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006, pp. 18-19.

## 1.2 I personaggi

Le prime pagine del racconto contengono la presentazione dei personaggi che affollano il mondo della Fiera. Dopo la cena al bistrot, l'io e il tu si recano al Sammy's Bar e lì, tra gli altri, vedono *la bionda* «seduta con quel Taylor»<sup>22</sup>: il protagonista confida che all'epoca del loro primo incontro, cinque anni prima, aveva ritenuto, ingannandosi, «di avere speranze fondate»; anche «ieri sera [...] alla cena in onore di quel Sitwell»<sup>23</sup> lei non aveva risposto al suo tentativo di approccio, opponendo «i suoi occhi d'acciaio che non *lo* guardano e non *lo* vedono». Segue, dopo uno spazio bianco, il resoconto della sfuriata di «stamattina» di Gastone, mentre un biglietto lasciato da Alvarez è il pretesto per parlare di questo «colombiano d'elezione, già profugo spagnolo»<sup>24</sup>, riflettere sul loro mutato rapporto «a più di un anno di distanza»<sup>25</sup>, rievocare episodi della guerra civile spagnola e altri occorsi durante la Fiera. Attorno a questo e ad altri personaggi, *la Dolores*, *Suarez*, «quell'altro [...] come si chiama, quel portoghese»<sup>26</sup>, attorno alle loro azioni o ai loro racconti, si articolano una serie di considerazioni sulla guerra, «i fallimenti collettivi», «una speranza su cui non si torna, un'esperienza che non si ritenta»<sup>27</sup>.

86

Nel presente accadono, dunque, eventi minimi che scatenano, però, ricordi e soprattutto un concerto di voci che si legano, con gradi di autonomia e toni diversi, a quella del narratore. Così, ad esempio, le parole della *bionda* vengono riportate con lo stile indiretto legato<sup>28</sup>.

Faccio per portarla di nuovo nel bar, non gradisce. Sembra che caschi dal sonno, mi tollera appena, dice che ha un forte raffreddore, che ha anticipato la partenza, domattina alle nove [...], ma adesso va proprio a dormire, è chiaro che non le importa niente se la mia compagnia non vale a vincere il sonno e il raffreddore, questa è una prova decisiva e disperante che non le importa niente di me, glielo dico e si stringe nelle spalle, non le importa

---

<sup>22</sup> TP, p. 164

<sup>23</sup> *Ini*, p. 163

<sup>24</sup> *Ini*, p. 166

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ini*, p. 168

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ricorro qui alle distinzioni operate da Chatman: «any analysis of the complex relations between the speech acts of characters and narrators requires an understanding of the ways of communicating speech (external voice) or thought (internal voice). A basic distinction is that between quotation and report, or in more traditional terms, "direct" and "indirect" forms, a distinction that has been commonplace for centuries. [...] In both cases there are two clauses, one optional and the other obligatory. For clarity's sake I shall call the introductory or optional clause the "tag" ("she said") and the second the "reference." The tag clause signals that it is the reference clause which contains what is reported or quoted ("I have to go" or "She had to go"). [...] In the nineteenth century there arose in most European languages another distinction which crosscuts that between direct and indirect speech and thought, namely that between "tagged" and "free" style (*style indirect libre, erlebte Rede*). Free style deletes the tag». Chatman, dunque, esemplifica il discorso diretto legato con «"I have to go", she said», il diretto libero «I have to go», l'indiretto legato «she said that she had to go» e l'indiretto libero «she had to go», S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978, pp. 198-201.



niente che io senta e pensi e dica che in ciò sta la prova che non le importa niente di me, accetta che l'accompagni lungo i corridoi dove vuol dare un'ultima occhiata agli arazzi che, dice, sono il suo amore vero – arriverebbe al furto tanto li ama –, ma giunta alla porta della sua stanza mi dà appena la mano, con l'altra mano sulla chiave già nella serratura, si stringe definitivamente nelle spalle quando le chiedo se domattina posso telefonarle per augurarle buon viaggio<sup>29</sup>.

Nel momento del rifiuto, al sottrarsi di lei corrisponde un'espansione del soggetto, che non sa contenere lo sconcerto. Alle parole della *bionda*, l'io ne percepisce e registra l'indifferenza («è chiaro che», «questa è una prova decisiva e disperante») e, infine, «glielo dic» ma il suo stringersi nelle spalle non fa che confermare i timori del narratore: ad ogni contatto, ad ogni insistenza si accresce l'evidenza del disinteresse della donna, tanto che all'accumulo si sostituisce il ciclo. «Non le importa niente» è ripetuto due volte prima che l'io parli e altre due dopo la reazione della *bionda* ma questa volta in epanadiplosi: così che la climax stessa – non solo lui non le interessa, ma non le importa nemmeno che lui lo «sentia e pensi e dica» – è incorniciata da questa espressione della sua indifferenza. La scena, leggermente mutata, si replica subito dopo: questa volta lui riesce ad accompagnarla, non al bar ma alla sua stanza ma lei ancora con le sue parole ed atteggiamenti lo scoraggia, con, in questo caso, un di più di ironia nell'affermazione che gli «arazzi [...] sono il suo amore vero»; di nuovo lui le dice qualcosa e di nuovo lei «si stringe [...] nelle spalle», questa volta *definitivamente*. L'andamento martellante poggia, dunque, su fitte ripetizioni lessicali (*domattina, sonno, raffreddore, mano, si stringe nelle spalle, prova*, la figura etimologica *amore-ama*) e foniche (Decisiva e Disperante, Si Stringe nelle Spalle, l'omoteleuto *telefonarle, augurarle*).

Altre volte viene, invece, impiegato il discorso diretto e la voce del personaggio appare più autonoma; è il caso, ad esempio, dello sfogo di Gastone, anche se l'elaborazione retorica e l'uso delle ripetizioni sono in continuità col resto della narrazione:

Lo stupido sono io – sbraitava – che continuo a vedere il mondo diviso tra intelligenti e idioti. Bella roba, e dove li metti i criminali? Sissignore, i criminali. Perché io e te ci muoviamo sperando di essere tra gli intelligenti, o almeno più intelligenti di quell'altro, e lui sta al gioco, te lo lascia credere... tanto sa che tu badi alle regole e le rispetti mentre lui conta esattamente su questo, sulla tua osservanza e sulla sua inosservanza, sull'infrazione alla regola che tu rispetti e lui no, tu parli e agisci sperando solo di batterlo sul tempo nei limiti del lecito e lui zàcchete, arriva con la sua infrazione calda calda quando tu credi di averlo battuto sul tempo e non hai ancora imparato che non c'è tempo che tenga se lui è pronto, due o tre attimi dopo di te, o anche una o due ore dopo di te, con la sua infrazione, quando poi ci sono altri criminali come lui che aspettano proprio questo per mettersi dalla sua parte... Ah ma la pagherà, la pagherà – e non sarò io a fargliela pagare, sarà qualcuno di quegli altri criminali che ora stanno dalla sua...<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> TP, pp. 162-63.

<sup>30</sup> Ivi, p. 165

Lasciando la parola ad un altro personaggio che, però, si rivolge a lui, il narratore assume lo stesso atteggiamento del narratario principale: viene interpellato, interagisce ma le sue parole non vengono registrate, anche se presto il tu diviene generico. Diversi sono gli stilemi propri del parlato: «bella roba, e dove li metti i criminali? Sissignore», *zàcchete*, «infrazione calda calda», «batterlo sul tempo», «stanno dalla sua». La disposizione delle parole è, però, studiata e procede secondo parallelismi sottilmente variati; il contrasto iniziale del tu che «tu badi alle regole» e di lui che «conta esattamente su questo» viene specificata da tre elementi, scanditi dall'anafora della preposizione articolata: due di questi, «sulla tua osservanza e sulla sua inosservanza», sono accoppiati dalla congiunzione, dalla ripetizione lessicale e dagli aggettivi possessivi mentre il terzo, «sull'infrazione», è un sinonimo che ribadisce la differenza, «che tu rispetti e lui no», ripetendo termini appena usati (*regole, rispetti*). Successivamente la contrapposizione si svolge prima nella coordinata, «tu parli e agisci [...] e lui, zàcchete, arriva» e poi nelle subordinate «quando tu [...] se lui». «Dopo di te» è ripetuto due volte, in epifrasi, ma in seguito il tu, sconfitto, scompare e rimangono solo «la sua infrazione», «lui», «la sua parte». Il parallelismo è poi complicato dall'attribuzione diseguale del numero di verbi ai due soggetti: il tu ne ha, in genere, due («tu badi [...] e rispetti», «tu parli e agisci», «tu credi [...] e non hai ancora imparato») *lui* uno («lui conta», «lui [...] arriva», «lui è pronto»). In questo fraseggio lungo e concitato, densissimo di ripetizioni (ad esempio «batterlo sul tempo», «battuto sul tempo», «non c'è tempo») e basato su una chiara e netta contrapposizione, la disposizione così attentamente orchestrata sembra quasi incarnare la regola che continuamente viene infranta.

### 1.3 *Il racconto intercalato*

La descrizione del mondo della Fiera e dei suoi abitanti sembra avvenire senza soluzione di continuità del discorso dell'io al tu e, fatta eccezione per la passeggiata lungo il fiume, in una situazione enunciativa statica. Ma con l'inizio della vicenda relativa all'opzione che dà il titolo al racconto, l'attenzione si concentra su eventi inaspettati che hanno come protagonista l'io narrante e che vengono poi riferiti alla collega. È possibile, così, con Lenzini<sup>31</sup>, apparentare questo testo a quello che Genette chiama racconto intercalato, ovvero i diari o i romanzi epistolari in cui:

la très grande proximité entre histoire et narration produit ici, le plus souvent, un effet très subtil de frottement, si j'ose dire, entre le léger décalage temporel du récit d'événements («Voici ce qui m'est arrivé aujourd'hui») et la simultanéité absolue dans l'exposé des pensées et des sentiments («Voici ce que j'en pense ce soir»). Le journal et la confidence épistolaire

<sup>31</sup> L. LENZINI, *Le distanze dalla prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in ID., *Interazioni tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, p. 115.

allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup<sup>32</sup>.

La trama degli avvenimenti è molto semplice: al narratore viene sottoposto un affare, un volume che risponda alla domanda «che cosa succederà nel mondo nei prossimi dieci anni? E cioè, che strade prenderà la politica, quali la scienza, quali l'urbanistica e i trasporti, quali le lettere e le arti, quali il costume...»<sup>33</sup>. Il protagonista si prende ventiquattrore di tempo per valutare la proposta, durante le quali si interroga, vaglia numerose ipotesi mentre continua a partecipare agli eventi mondani della Fiera, anche alla ricerca di indizi: in particolare, egli è preoccupato che si tratti di un diversivo e che il vero affare si stia concludendo altrove. *La bionda*, nel frattempo, manifesta un certo interesse nei suoi confronti e finalmente si incontrano nella sua stanza d'albergo: lì hanno una breve conversazione ma la mente di lui sembra occupata solo dal pensiero dell'opzione tanto che, addirittura, si addormenta. Lei gli sfilava le scarpe «cosa che di solito non si fa con un estraneo» e gli lascia «una maquette ai piedi del letto, ma [...] assolutamente bianca, a parte la copertina in finto cuoio, ma senza titolo, non parliamo di testo o illustrazioni, bianco, nient'altro che bianco, un bianco abbagliante, non il minimo indizio o indicazione...»<sup>34</sup>.

Lo stile di questa seconda parte è più scorrevole, il procedere più lineare, le ripetizioni meno fitte, le voci dei personaggi meglio distinguibili. Così, ad esempio, inizia la vicenda del misterioso libro del futuro:

Ma sta a sentire, il bello viene poi. Ero al guardaroba e mi avvicina il lussemburghese, sai, il mentore del bistrot, saettandomi con un guizzo dei suoi occhi semionniveggenti e dolorosi, sulla faccia impassibile: - Monsieur. - Mi scruta di nuovo e mi dice rapido e deciso [...] che sto perdendo il mio tempo. Si spieghi, per favore. Non qui, pas ici, mi telefonerà in albergo tra un'ora. [...] Fatto sta che dopo un'ora quello telefona, puntualissimo, e mi chiede di salire da me. Quasi m'era venuta voglia di girartelo, ma eri andata a dormire e ti ho risparmiata. Monsieur, lei sta perdendo il suo tempo. Come mai ho voluto vederla qui, ma è chiaro, nella hall c'è sempre una grande confusione: troppi occhi che guardano troppi orecchi che ascoltano, e io sto per darle una notizia assolutamente preziosa, de tout premier ordre. Come mai a lei che è della concorrenza, non faccia domande, je vous en supplie, si fidi di me... diciamo che lo faccio per simpatia verso di lei. Sì, è vero che lavoro per un altro, ma un giorno potrei anche cambiare, non si sa mai nella vita, on ne sait jamais... E qui mi snocciola nome e numero di camera del detentore di quella meraviglia. Ma presto non perda tempo, on vous attend, è il solo vero affare, grosso affare della Fiera, il resto c'est des bricoles. Non insista in domande, non mi ringrazi neppure... e parte.<sup>35</sup>

Non si registrano fenomeni marcati, si tratta di un parlato sciolto e naturale, puntellato e scandito dalle parti in francese, che spesso compaiono accanto alla loro traduzione in

---

<sup>32</sup> G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 230.

<sup>33</sup> *TP*, p. 171.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 169-70.

italiano. Rispetto all'incipit c'è qui una maggior aderenza al discorso del personaggio, che non è più solo pretesto per lo sviluppo delle riflessioni del protagonista ma funzionale allo svolgimento della storia. In generale, nel testo, il ricorso alla lingua straniera dà l'impressione che si stiano riportando le parole esatte e, infatti, pur nell'uso non omogeneo dei segni di interpunzione, viene spesso indicata come discorso diretto «- Je vous admire toujours de loin. L'autre soir encore je vous ai vue, pardon, rencontrée chez... -», «“Mais celle-ci c'est de près qu'il faut la regarder quoi...”<sup>36</sup> oppure «quello che mi guardava fisso e diceva *je n'aime pas qu'on fasse des affaires en y mêlant la politique*»<sup>37</sup> e sempre lo stesso più avanti dirà «sottendo *Ab! votre héros, quelle blague, regardez-le, pas un jour de prison, pas un jour de sa vie, pas un jour je vous di*»<sup>38</sup>. Qui il primo *monsieur* è contornato dai trattini che indicano il discorso diretto, segue poi l'indiretto legato («dice che»), un accenno di dialogo («si spieghi [...] non qui») e di nuovo l'indiretto legato con omissione del *verbum dicendi*. Ritorna, a poca distanza, il discorso diretto libero: ancora una volta si riproduce il meccanismo generale del testo per cui si avverte un'unica voce (in questo caso quella del *lussemburghese*) mentre quella dell'interlocutore è taciuta. Significativamente l'unico altro brandello di dialogo si ha, subito dopo, quando il protagonista incontra il «detentore di quella meraviglia», un olandese e il suo socio e insieme discutono del volume profetico: «è fatto – mi spiegano – per rispondere a una domanda [...]. Chiedo se pensano a una coedizione, col concorso di più editori e quali. Non necessariamente, rispondono. Sono già in trattative con editori non italiani? Francesi, americani? Restano nel vago».

## 2. La trama

### 2.1 *Un mistero totalizzante*

In questa seconda parte, non solo l'attribuzione delle voci è più immediata ma anche le riflessioni si fanno più esplicite e frequenti, alternandosi e intrecciandosi alle ipotesi che via via vengono formulandosi sul libro del futuro; e proprio nell'evolversi delle considerazioni del protagonista diventa sempre più evidente la natura allegorica dell'opzione. Inizialmente, infatti sembrerebbe una questione contingente alla Fiera:

E perché il nostro mentore – qui sta il punto – si è così gentilmente interposto? Per simpatia, pura simpatia, come lui dice? Supponiamo che sia così; ma in tal caso, bisognerà pure ammettere che a Guglielmo il libro non interessa. Questa sarebbe almeno una buona ragione

---

<sup>36</sup>*Ivi*, p. 163.

<sup>37</sup>*Ivi*, p. 168.

<sup>38</sup>*Ivi*, p.182.

– su quante? – di lasciarlo perdere a nostra volta. Diciamo: una indicazione utile alla mia scarsa competenza nel «genere». Oppure il lussemburghese è stufo di Guglielmo e vuole entrare in rapporto con noi preconstituendosi un merito, un motivo di gratitudine? Altra ipotesi: Guglielmo e l'olandese sono già d'accordo, ma Guglielmo sa che c'è in giro un altro come. Anche l'uomo del sigaro lo sa; ma non sa che Guglielmo lo sa. Ora Guglielmo vuole dirottare qualcun altro, mettiamo noi o Gastone, dall'altro come. Qui entra in gioco il Lussemburgo, il quale accende il nostro interesse, fa girare la voce e dirotta Gastone sull'Olanda... Altra ipotesi e ultima per ora: il lussemburghese lavora a Parigi anche per l'olandese a insaputa di Guglielmo, oppure sta per piantare Guglielmo preferendo lavorare per l'olandese soltanto; in entrambi i casi si vede che gli premono più gli interessi dell'olandese, il quale vuol cavare più che può da questo affare, è sì d'accordo con Guglielmo e finirà col cedergli l'opera, ma ha bisogno di far salire il prezzo, ergo... Già, dimenticavo di dirti che il lussemburghese si è raccomandato vivamente di non fare il suo nome all'olandese[...] Eh? Cosa ne dici? Ma allora... l'altra sera, la sera del bistrot, da che cosa voleva sviarci il lussemburghese mandandoci a spasso sul fiume? Era un caso? Sì? No? Si potrebbe congetturare altrimenti dopotutto...<sup>39</sup>

Il procedere è quello tipico della *detective story*, con il turbinio delle alternative e lo sforzo di valutare razionalmente i fatti. I due campi semantici maggiori sono, dunque, quello del ragionamento e dell'oggetto di questo ragionare, ovvero la contrattazione. Di entrambi sono esplorate anche le zone più colloquiali: accanto a termini più ovvi come *affare*, *prezzo*, *interessi* e ai più ricercati *interposto*, *preconstituendosi un merito*, troviamo *lasciar perdere*, *c'è in giro*, *entra in gioco*, *far girare la voce*, *piantare*, *cavare* mentre del lessico della riflessione si segnalano, oltre a *supponiamo*, *in tal caso*, *ammettere*, *ragione*, *indicazione*, *ipotesi*, i più "bassi" *diciamo*, *mettiamo*, *si vede che*, *è sì d'accordo...* *ma*. Il crescendo è ironico e, in particolare, quando all'andamento interrogativo si sostituisce la formulazione delle ipotesi, il mistero sembra assumere i tratti di un intrigo internazionale: «qui entra in gioco il Lussemburgo», «dirotta Gastone sull'Olanda», «il lussemburghese lavora a Parigi». Le ripetizioni si infittiscono per rappresentare la rete dei possibili doppi giochi: «Guglielmo sa [...] anche l'uomo dal sigaro lo sa; ma non sa che Guglielmo sa». Si aggiunge, poi, il sospetto che nemmeno l'oggetto da ricercare sia uno e certo: stante che «l'interesse del progetto» risiede non «nel "che cosa" ma nel "come"», «come spesso succede ci saranno in giro altri tre o quattro come di questa idea. In quale salotto, in quale stanza, presso quale stand?»<sup>40</sup>. Significativamente, poi, la scoperta dell'esistenza di questo affare, «la sola cosa importante della Fiera», spinge il protagonista a re-interpretare anche gli eventi passati e il comportamento del lussemburghese la «sera del bistrot», comportamento che, come abbiamo visto, già era sembrato strano e che ora viene sospettato essere parte di una strategia di sviamento.

Siamo all'interno della tipologia di romanzo poliziesco che Todorov ha definito *roman à suspense*, forma intermedia tra *roman à énigme* e *roman noir*. Il *roman à énigme* è la modalità più

<sup>39</sup>*Ivi*, p. 172-73

<sup>40</sup>*Ivi*, p. 172

classica, in cui il crimine precede l'inchiesta e gli inquirenti «n'agissent pas, ils apprennent»<sup>41</sup>. Ci sarebbero, dunque, due storie «dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante»<sup>42</sup> e corrisponderebbero alla distinzione tra *fabula* e *sujet* in quanto «la première, celle du crime, raconte ce qui s'est effectivement passé, alors que la seconde, celle de l'enquête, explique comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance»<sup>43</sup>: questo tipo di romanzo poliziesco sarebbe, così, la narrazione per eccellenza che rende visibile il funzionamento di ogni racconto. Il *roman noir*, invece, assomiglia più ad un romanzo d'avventura: azione e narrazione coincidono e chi indaga è personalmente coinvolto nel crimine, tanto che la sua stessa incolumità è a rischio; «la prospection se substitue à la rétrospection»<sup>44</sup>. Le trame delle due tipologie sarebbero mosse da due tipi di interesse diverso: la *curiosité* che va dall'effetto alla causa e la *suspense* che va dalla causa all'effetto. La forma intermedia del *roman à suspense* le susciterebbe, invece, entrambe nella sua continua oscillazione tra passato e futuro:

du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent; mais il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est cette seconde histoire qui prend ici la place centrale. Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé avant mais aussi par ce qui va arriver plus tard, il s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé.<sup>45</sup>

92

Nell'*Opzione* il clima è molto diverso da quello dei romanzi analizzati da Todorov, non ci sono omicidi, poliziotti, gangster ma il mistero, per quanto minimo, ha ugualmente una forza totalizzante; se in parte questo va ricondotto all'universo ristretto della Fiera, si tratta soprattutto del modo in cui Sereni articola il nucleo profondo del racconto: la possibilità di un orizzonte di senso che sia in grado di spiegare e tenere insieme la molteplicità e mutevolezza dell'esperienza nel trascorrere del tempo. Da questo momento, infatti, l'affare diventa l'unico interesse del protagonista e fagocita anche quello manifestato all'inizio per *la bionda*. L'ossessione è anche oggetto di scoperta ironia, in parole che pur riferendosi, in modo criptico, ad altri, anticipano e commentano gli sviluppi tra i due:

Be', non ci credo. Sta a vedere che adesso qualunque cosa uno fa va intesa in quel senso, soggetta a congetture. Macché azione di disturbo, bella mentalità, bella psicosi poliziesca ci siamo fatta in pochi giorni con questa storia dell'opzione... Certo pareva un inseguimento – da un albergo all'altro, da un ricevimento all'altro... [...] Ma questo no, non lo credo. Sta a vedere che uno riesce a portarsi una in camera approfittando del pandemonio, e subito gli altri a pensare che volesse strapparle... l'opzione!<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> T. TODOROV, *Typologie du roman policier*, in ID., *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 57.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>46</sup> *TP*, pp. 179-180.

Quando il narratore e la *bionda* si incontrano nella hall, la Hilde, «sposta l'impermeabile, si siede, accende una sigaretta e.. [...] E qui, finalmente!, non l'acciaio ma le acque marine», lui, però, non ne è colpito, «non è che questo improvviso ritorno mi abbia rimescolato il sangue...», ed esplicitamente ne indica le cause:

decisamente non ero in vena o piuttosto ero già senza saperlo nella psicosi dell'opzione e la bionda non quadrava con tutto questo, non chiedermi perché e come quadrasse quattro anni fa o ancora poche sere fa e adesso non più, è questione di segno risolutivo in un contesto, di nodo sintomatico, di sintonia, ma adesso il contesto è cambiato, tende ad altri nodi, altri vertici...

Segue un breve scambio tra i due: le parole della Hilde vengono riportate in indiretto legato, «alle mie rimostranze risponde in modo impreveduto, che l'altra sera.», «appunto per questo, lei dice, voleva mettermi alla prova...», la risposta di lui in diretto libero «- figurati, dopo quattro anni.»; il tutto, però, viene presto fagocitato dal solito interrogarsi sull'opzione: «ma questa, mi domando, chi l'ha mandata? Il lussemburghese, l'olandese, il suo amico del Sammy's Bar? chi altro? Già, i libri profetici, il maledettissimo libro dei dieci anni...». Da quel che segue capiamo che il tu non condivide del tutto questi sospetti, ma il narratore insiste e di nuovo torna a riconsiderare gli eventi di qualche giorno prima: «Non ne ho le prove, si capisce, ma non è il caso di dimostrarle la tua solidarietà femminile, credimi, quella voleva farmi cantare o almeno assicurarsi se ero o no una preda interessante... per me era già sul piede di guerra la sera del centauro e poi al Sammy's Bar quando confabulava senza parere con quell'altro...»<sup>47</sup>.

La scena si ripete in maniera molto simile la sera successiva, quando lei si presenta nella sua stanza d'albergo, secondo il protagonista con «l'aria di una vicina che viene a fumare una sigaretta prima di andare a dormire per conto proprio». Anche qui l'interazione tra i due non è un vero e proprio dialogo: lui «cerca di farla parlare, per esempio le domanda dov'era durante la guerra, se ha fratelli e sorelle, se i suoi sono ancora vivi» e a queste domande in discorso indiretto legato seguono le risposte della *bionda* in stile indiretto libero, risposte da cui ricostruiamo anche altri interrogativi posti dal protagonista, omessi nel testo: «sì, ha provato i bombardamenti [...] avrà avuto nove o dieci anni, dopo tutto». Lei «risponde appena, non sembra toccata da questi ricordi» ma nemmeno il narratore sembra davvero interessato, ossessionato ancora dal pensiero dell'opzione:

Vorrei tanto chiederle perché è lì, ma non vorrei parlare troppo presto. L'opzione, i dieci anni, i libri profetici... sta a vedere che adesso toccherà questo tasto per prima, magari vuole accertarsi se me ne vado o no a mani vuote. Macché, come se non si fosse mai parlato di queste cose. Chissà, forse si sentiva in colpa per l'altro giorno, potrei tornarle utile in

---

<sup>47</sup> *Imi*, pp. 180-181.

qualcosa prima o poi... e io lì, come un morto, con niente che mi univa a lei, incapace di immettere nella situazione un minimo di calore o di interesse delle poche situazioni passate, non biondo cangiante, non acciaio o acquamarine...

Anche nella scelta delle metafore e del lessico ci sono diverse corrispondenze tra i due incontri, nella hall e nella camera d'albergo: oltre all'*acciaio* e alle *acque marine* epiteti fissi degli occhi della *bionda*, il protagonista si descrive prima come «un pezzo di ghiaccio» e ora «come un morto», prima aveva detto «dopo la sera del centauro aveva perso interesse» e che rivederla non gli aveva «rimescolato il sangue», ora si dichiara incapace di «calore o di interesse». Nelle elucubrazioni sull'opzione, poi, il registro è molto simile con espressioni come «voleva farmi cantare», «vediamo dove vuole arrivare», *andarsene a mani vuote*, «tornarle utile» e con l'uso dell'indicativo al posto del congiuntivo «o almeno assicurarsi se ero o no una preda interessante», «vuole accertarsi se me ne vado o no a mani vuote». Ripete, inoltre, la sequenza enumerativa («i libri profetici, il maledettissimo libro dei dieci anni...»), «l'opzione, i dieci anni, i libri profetici...») e anche i singoli sintagmi: in particolare *libri profetici* ha tre occorrenze, tutte nelle porzioni di testo qui considerate. Significativamente anche in occasione di questo secondo incontro, il narratore trae spunto dal suo mutato atteggiamento per considerazioni più generali. Prima aveva parlato di «segno risolutivo», «nodo sintomatico», «sintonia» e di un «contesto [...] cambiato» che «tende ad altri nodi, altri vertici...», mentre ora osserva:

succede così, una volta ti basta sfiorare il punto sensibile di una situazione, il centro di una possibilità, la materia viva di un evento e allora tutto è a fuoco, ogni energia si scarica nella sua dimensione, organicamente, secondo certi nessi; un'altra volta ci riprovi, ma basta un'informazione sbagliata, un movimento maldestro, o l'assenza di una qualunque delle condizioni precedenti, una cosa da niente, perché certe suonerie restino silenziose, certe spie non s'accendano...

L'affannarsi attorno al libro dei dieci anni è proprio la ricerca di questo «punto sensibile» che fonda la comprensione degli eventi. Sereni da un lato, tematizza in modo esplicito questo problema, dall'altro ce lo fa esperire nella struttura stessa della trama. Il poeta sfrutta, così, una delle risorse della forma narrativa, il *plot* che Brooks definisce una forza modellante che, ordinandolo, plasma il racconto in una forma significativa:

plot could be thought of as the interpretive activity elicited by the distinction between *sjuiet* and *fabula*, the way we use the one against the other. [...] We can generally understand plot to be an aspect of *sjuiet* in that it belongs to the narrative discourse, as its active shaping force, but that it makes sense (as indeed *sjuiet* itself principally makes sense) as it is used to reflect on *fabula*, as our understanding of story<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> P. BROOKS, *Reading for the Plot. Design and Intention in Literature*, Cambridge (Mass)-London, Harvard University Press, 1992, p. 13.



La tensione verso l'elemento risolutivo è, però, complicata dall'incertezza della meta; il protagonista si convince presto «che il progetto dell'olandese potrà magari avere una certa fortuna editoriale, ma che è in sostanza, un falso scopo». Bisognerà, dunque, «prenderla come un indizio variamente interpretabile di un interesse ben più serio. Ma quale? Come fai ad identificarlo o anche solo a intuirlo? I dieci anni, i dieci...»<sup>49</sup>. I suoi sforzi per rispondere a questi interrogativi risultano vani: incontra, nelle loro camere d'albergo, due editori ma questi incontri, lungi dall'essere risolutivi, producono solo ulteriori ipotesi.

## 2.2 *La perla che si sfila*

Lo scacco sembra essere legato ad un problema di prospettiva, come dice Cortázar «el orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas»<sup>50</sup>. Il narratore spiega che all'interno del mondo della Fiera esistono due tipi di persone: gli *aristocrati* «che formano un'élite, com'è naturale» e i plutocrati. Entrambi sono interessati agli affari, ma i primi contrariamente ai secondi «non hanno l'aria di farne», «non intervengono mai direttamente o solo in certi casi a dare, con misura, con eleganza, il tocco finale» servendosi per il resto di «squadre o gruppi di rottura, di composizione più o meno complessa e policroma, con diramazioni segrete». La differenza fondamentale risiede nel fatto che gli *aristocrati* «hanno la vocazione del futuro»<sup>51</sup>, sono

sempre un passo più avanti, sempre in anticipo di qualche attimo o di qualche anno tramano in occhiate la loro rete di sottinteso, di divinazione, sotto il naso dei plutocrati (per modo di dire) che si allarmano nei loro affari, sempre in sospetto d'un affare più grosso che magari è sfuggito, pesci grossi e pesci piccoli s'ingarbugliano dentro la rete delle occhiate preveggenti.

Il protagonista sembra situarsi all'incrocio tra questi due tipi, privo delle capacità divinatorie degli *aristocrati* ma dotato di una maggior consapevolezza rispetto ai plutocrati:

L'opzione, l'opzione di ventiquattro ore che scade. Lasciamola scadere, tanto s'è capito che non è quella che conta... I dieci anni, il libro dei prossimi dieci anni, figurati. Mi diverte pensare che ci guarderanno per un po' come i detentori, i fortunati detentori dell'opzione che conta – i plutocrati, almeno, non gli altri, quelli dell'élite, appena appena infastiditi all'idea che per un caso si sia andati a sbattere nell'indizio valido, a interferire nelle loro piste...<sup>52</sup>

Si rafforza, così, la convinzione che l'incontro con l'olandese sia stato significativo ma di un significato che trascende quello immediato e la questione ora sembra essere se il

---

<sup>49</sup> TP, p. 176.

<sup>50</sup> J. CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Mexico City, Siglo Veintiuno, 1968 [1967], p. 44.

<sup>51</sup> TP, p. 178.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 179.

narratore riuscirà o meno a penetrare nell'altro universo di senso o, per riprendere la distinzione di Todorov, se passerà dal *sujet*-inchiesta alla *fabula*-verità. Il protagonista entra, allora, in trattative con *l'inglese* che però si rivela un «aristocrate fasullo»:

sono salito da lui, in camera, dopo mezzanotte, di autentico non c'era che la vestaglia, splendida, sul tango figurato dei suoi modi languidi – ... per il resto: ectoplasmi di futuro, con spruzzatine di righe qua e là, un testo mediocre m'è parso di capire, solo più illustrato di quello olandese... Un'altra contraffazione, un altro diversivo, l'ultimo, dei prossimi dieci anni, perché adesso ne ho abbastanza di questa corsa tra contraffazioni di un prototipo che non esiste, o che è solo un'ipotesi di qualche intelligentone, un indizio degli umori che cambiano, del vento del successo che gira da un'altra parte. Tanto vale inventare qualcosa, prendere l'affanno di questi giorni per quello che è, un segno di mutamento... Perché qualcosa sta cambiando, non ti pare? Riferirò al capo, saprà lui come orientarsi, studiare la formula nuova...

Di fronte allo scacco, il protagonista non riesce davvero ad arrendersi, la speranza rifiorisce sempre: la ricerca è stata vana dal momento che non ha condotto al punto nevralgico ma allora le si potrà attribuire valore nel suo complesso, nell'energia che l'ha animata e che preannunciava qualcosa di diverso, qualcosa che avverrà. «Di qui in poi» si potrà allora «essere concreti, tornare all'ideazione e ai negoziati, con passione, con umiltà, con dedizione... fuori da quest'idea fissa, da questa ossessione...». Questa conclusione, però, non fa altro che rimandare ad un altro luogo e ad un altro tempo, rilanciando invece di sciogliere la tensione ed infatti ecco che subito si raccolgono altri indizi:

non c'entra niente magari, eppure... mai vista tanta gente all'ultimo giorno di Fiera... Ma no ma no, non stravedo, ricordo benissimo gli altri anni, potrei dirti chi viaggiava verso Parigi a quest'ora, chi tornava in macchina in Italia, prendendola comoda, con tappa a Basilea... Quest'anno invece. I più bei nomi che sfilano, tutti, all'ultimo giorno, un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza ad andarsene, questa sfilata dell'ultima ora, in questo sole inatteso già dalle vetrine, invadente, che aggiunge caldo a caldo soffoco a soffoco...<sup>53</sup>

L'improvvisa accensione, però, si spegne presto:

da uno stand all'altro da un padiglione all'altro, a passo di carica, tornando sui propri passi, a passi indolenti – e a poco a poco il nodo che si scioglie, la tensione che si allenta, il mare anonimo che mescola e copre tutto [...] adesso sembra che tutti si sia preso la corsa per un'improvvisa inquietudine sopraggiunta nei corridoi a senso unico, verso un'uscita che non si vede... aggirati da vetri infrangibili. Si chiude.

Anche questo passo, però, manca di forza veramente risolutiva, la conclusione è vista come inevitabile e tuttavia indistinguibile. Al «si chiude» segue uno spazio bianco ma il racconto continua, non senza ironia, con «cosa ne dici? Non c'è male come forma di commiato»: il narratore si riferisce all'ultima frase pronunciata dalla *bionda* («Sto pensando a mio coniglio»<sup>54</sup>) che diventa il pretesto per raccontare al tu del loro incontro nella camera

---

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 182-183.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 183.

d'albergo; incontro che, di nuovo, potrebbe essere dirimente, con i sospetti e la tensione che abbiamo visto sopra e invece «qui lei si butta a parlare di una sua mitologia domestica, di uccelli, i gatti, di conigli e di sé protagonista, eroina in rapporto a loro, in mezzo a loro...». Di nuovo si moltiplicano le speculazioni, sempre frustrate:

ricordo appena d'essermi chiesto in che cosa il discorso, perché sicuramente sensibilmente lo era, fosse diverso da una storia di zitelle o piuttosto quale vuoto, quale aridità cercasse di colmare con quel discorso, se fosse un modo di allontanarmi per sempre fingendo invece di ammettermi alla sua intimità quando... e adesso non ridere, mi sono addormentato come un innocente.

Al suo risveglio trova una maquette, lasciata dalla *bionda*, che, però, è «assolutamente bianca, e ciò è significativo non solo perché rappresenta l'ennesimo elemento che, nel suo manifestarsi, sfugge ma perché intreccia i fili dell'esperienza e della scrittura: se, infatti, il protagonista sembra aspirare ad un «segno risolutivo», un «nodo sintomatico», un «punto sensibile» che sappia tenere assieme la mutevolezza della vita, non si deve dimenticare che la *quête* ha come oggetto concreto un libro e dà forma ad un racconto. Il nesso verrà indagato nel finale, ma non senza ironia, è esplicitato dall'io narrante che commenta:

se poi io fossi uno scrittore, metti Marcel o uno come lui, o lei supponesse in me velleità del genere, tutto questo potrebbe anche avere un senso, un senso positivo, risultare un gesto simpatico, aperto, una sfida se vuoi – o anche un'esortazione affettuosa, un augurio... ma non essendo io, sai cosa intendo, niente altro che un editorial-letterato, lascio a te l'interpretazione<sup>55</sup>.

97

Intanto la Fiera è finita, «tra due ore si parte»<sup>56</sup>, ma il protagonista è sempre preso dalla sua ossessione e nota «le ultime occhiate di controllo», nel bureau invece che ai soliti tavolini della hall:

Aldo spia la faccia di Jean ma si sforza di restare impassibile, anzi con una piega di soddisfazione, Jean se ne accorge, gira uno sguardo giulivo sulla faccia di Max cercando di sviare su questa anche lo sguardo di Aldo, il quale sentendo ora su di sé gli sguardi di Max e di Jean si concentra in un esame minuzioso del conto...

Parallelamente il gioco dei rimandi continua anche nella struttura del testo, si torna a nominare *la bionda* «ma perché parlarne ancora», «ma che cosa avevo da dire, ah sì, te lo dico e poi davvero non ne parlo più»<sup>57</sup>, si torna a parlare di «un incontro del tutto imprevisto» per cui «tutto entrerà in una congiuntura nuova e abbagliante», si torna a ragionare sull'opzione: «prima di arrivare all'aeroporto» il narratore articola «ancora un'immaginazione, o meglio un'ipotesi che ho fatto a conclusione di questa settimana». Egli ripete la situazione appena descritta con «Aldo che osserva Jean il quale tenta di spostare su

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 186.

Max l'attenzione di Aldo mentre Max senza parere muore di rabbia sospettando di George che regge alla parte meglio di tutti», esplicitandone il valore di riassunto di dinamiche tipiche della Fiera, «processo in parte già descritto e che tu stessa hai potuto individuare da un albergo all'altro da un ricevimento all'altro eccetera». Il protagonista è convinto che «questi ottimati» non siano «minimamente riusciti a localizzare la preda» e questo ha creato «un po' di confusione e sconcerto»<sup>58</sup>,

ma il bello viene adesso: il libro c'è, non importa dove, ce lo siamo lasciato alle spalle, in qualche stand che ora stanno smontando, dimenticato nel cassetto di qualche scrivania, sul tavolo di qualche salotto negli alberghi che sventolano allegramente i loro tendaggi dalle finestre spalancate sulle camere dove i termosifoni bollono insensatamente nella splendida giornata di sole. Il libro c'è, completo dalla prima all'ultima pagina, con scritto per intero quello che *realmente* accadrà nei prossimi dieci anni. Oppure, in questa stessa città o in un'altra non troppo distante, in questa stessa ora, in questo minuto, qualcuno a nostra totale insaputa, qualcuno già in tensione da giorni, o da anni, irradiandoci in segreto senza volerlo – attirandoci nel suo campo di forze, a quest'ora qualcuno...

A questo punto il discorso si interrompe e compare, in corsivo, un brano sull'«operazione Big Lift o grande passaggio», scritto nella forma narrativa più tradizionale, in terza persona e al passato remoto. Ancora un narratore onnisciente ci informa, in italico subito dopo, che «lo scrittore si fermò un istante»<sup>59</sup> a riflettere su queste parole appena scritte per poi tornare «al suo lavoro cercando di evitare anche il respiro di sollievo che gli veniva all'idea della città finalmente vuota, almeno dei troppi seccatori, per lui, che la Fiera aveva portato». Ma la consapevolezza che «scrivere non basta» si afferma nel finale e le ultime parole del racconto sono il virgiliano «*cecidere manu*»<sup>60</sup>.

La tensione alla conclusione è, dunque, definitivamente, frustrata, tanto che Brioschi ha definito *L'opzione* «un racconto illusorio»<sup>61</sup>. L'ultima delle ipotesi dell'*editorial-letterato*, infatti, è una rinnovata fiducia nell'esistenza del volume risolutivo che deve esser rimasto alla Fiera, «non importa dove»; a questa si affianca la possibilità che l'evento decisivo stia accadendo «in questa stessa ora, in questo minuto», altrove ma comunque nei paraggi, «in questa stessa città o in un'altra non troppo distante». La frase rimane sospesa, forse per lasciar spazio all'agognato libro, ma il brano narrativo che segue, oltre a non riferirsi al futuro, viene

---

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>61</sup> F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in V. PISANI et al., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a M. Vitale*, vol II, Pisa, Giardini Edizioni, 1983, p. 1029. Così il critico descrive la vicenda de *L'opzione*: «un mistero, sia pur minimo, fa ingresso sulla scena, promettendo di intrecciare i destini dei personaggi nel congegno di una vicenda saliente, che li sollevi dal confuso *bailamme* disponendoli, vincitori e vinti, intorno al centro luminoso dell' "affare" che caratterizzerà e renderà memorabile la Fiera. E invece non accade nulla, né mai sapremo se si sia trattato di una beffa, di un'astuzia mercantile, di una millanteria miseramente naufragata» (*ivi*, p. 1030).

presto interrotto dalla sfiducia del suo autore, che pure parrebbe trovarsi nella stessa città, circa le possibilità del linguaggio che «non è niente se non ha qualche parte, e tu stesso con lui, nella figura dell'attimo successivo».

Brooks a proposito di queste forme narrative in cui «there is a wait for the end that never achieves satisfaction», parla di una nuova concezione del *plot* «which no longer wishes to be seen as end-determined, moving toward full predication of the narrative sentence, claiming a final plenitude of meaning»<sup>62</sup>. Se lo scioglimento finale viene percepito come non più credibile, questo non comporta la rinuncia a servirsi delle risorse della trama per sospingere in avanti la lettura: «the reader is invited to play with and against traditional novelistic devices, constructing a model that denies narrative's privilege while it confirms narrative's necessity»<sup>63</sup>. Ad essere rifiutato non è l'intreccio in sé ma il suo potere totalizzante: «there is a pervasive suspicion that plot falsifies more subtle kinds of interconnectedness»<sup>64</sup>.

Anche nell'*Opzione* è dato spazio a forme di strutturazione alternative a quella della trama che funzionano più in senso circolare che lineare: il discorso è fittissimo di ripetizioni e ricorrono spesso alcuni sistemi metaforici, come quelli della vista, della luce e della rete. I rimandi interni sono, poi, molto frequenti: nel primo incontro con *la bionda*, quattro anni prima, questa sembra «cascare dal sonno»<sup>65</sup> e rifiuta la compagnia del protagonista per andare a dormire; quando i due si rivedono nella camera d'albergo, sarà lui ad addormentarsi «come un innocente»<sup>66</sup>; o ancora l'io che si dichiara incredulo del fatto che «se uno riesce a portarsi una in camera» non è certo per «strapparle...l'opzione» poi si convince che la Hilde in camera sua cerchi solo il libro profetico; *la Dolores*, poi, racconta «una cosa bellissima» su «Suarez, il collaboratore di Castillo» che

per un mese almeno dopo la nostra partenza [...] è tornato tutte le sere al Florida, per starsene lì solo come un cane a ripetersi che il congresso non era finito, che tra poco sarebbero scesi gli amici, francesi inglesi italiani, a confabulare con Luisito, a complottare...<sup>67</sup>

e anche il narratore ha delle difficoltà con la chiusa della Fiera e della storia. Lo sfogo di Gastone, inoltre, racchiude diversi elementi centrali nella storia: il tono, la visione antagonistica dei rapporti e, più nello specifico, l'opposizione tra criminali e onesti, basata sul fatto che si muovono seguendo regole diverse e soprattutto secondo temporalità

---

<sup>62</sup> P. BROOKS, *Reading for the Plot*, cit., pp. 313-314.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 315.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>65</sup> *TP*, p. 162.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 167.

distinte, richiama quella che verrà fatta più tardi tra *aristocrati* e plutocrati<sup>68</sup>. Nel finale il gioco di interessi e dissimulazioni tra Aldo, Jean, Max, George, ripetuto due volte, è una versione stilizzata di quello che si è creato nel testo tra Guglielmo, l'olandese, l'uomo del sigaro, il lussemburghese. Persino il modo di parlare del «mentore del bistrot» quando appropria il protagonista per proporgli l'affare gli ricorda «lo strano modo di dialogare della bionda e di Taylor al Sammy's Bar»<sup>69</sup>. Il narratore rievoca, inoltre, «altri volumi-guida [...] girati tra noi al tempo di un'associazione tra editori europei» che «aveva come scopo la pubblicazione in comune di opere che dessero rilievo alla continuità nel tempo di uno spirito sedicente europeo»: anche in quel caso l'esito era stato fallimentare, il risultato era stato «un librone molto elegante e molto inutile dedicato alle fontane d'Europa»<sup>70</sup>.

Lo stesso finale irrisolto, del resto, ci spinge a tornare indietro e a riconsiderare il testo che abbiamo a disposizione, mentre desideriamo e ipotizziamo la porzione mancante. Secondo Brioschi<sup>71</sup>, l'intero dialogo tra l'io e il tu potrebbe esser considerato parte del libro che lo scrittore sta componendo, ma nemmeno così le incoerenze nella struttura narrativa possono dirsi risolte. Il repentino cambio di narratore, però, ha sicuramente l'effetto di sottolineare la natura finzionale della prima parte: se un certo registro, l'escamotage del colloquio, l'ambientazione familiare (il bar, l'albergo, il taxi), l'uso del presente rendevano meno scopertamente «scritto» il testo, ora invece il tema della produzione letteraria è esplicitamente posto; non solo, dunque, si cerca il libro, ma nel cercarlo se ne crea uno.

### 2.3 *Un narratore incerto*

Nel contesto dell'ardita sperimentazione degli anni '60, in un certo senso, sorprende più il narratore onnisciente nella parte estrema del testo dell'io che parla in prima persona e che ha rinunciato a uno degli elementi più propri del raccontare: l'uso del passato. La scelta della focalizzazione interna limita l'apertura sul mondo narrato alle conoscenze di chi racconta: questo se da un lato getta un alone di sospetto sulle vicende presentate, dall'altro riproduce il modo in cui spesso apprendiamo i fatti della vita. La modalità del racconto intercalato, inoltre, apparenta le prospettive del narratore e del lettore: entrambi ignorano il finale e condividono l'atteggiamento speculativo e l'attesa. Questo rende, però, il narratore

---

<sup>68</sup> Gli *aristocrati* hanno «la vocazione del futuro», sono «sempre in anticipo di qualche attimo o di qualche anno», il «criminale» di cui parla Gastone anche se «è pronto due o tre attimi dopo di te, o anche una o due ore dopo di te, con la sua infrazione» riesce comunque ad avere la meglio su chi, rispettando le regole, si era illuso di «averlo battuto sul tempo».

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>70</sup> *Ivi*, p.171.

<sup>71</sup> F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., pp. 1032-1033.

inconsapevole: egli ignora le conseguenze degli eventi e non può riconsiderare i fatti *a posteriori*, a partire dal loro esito; non solo, dunque, non gode di quel che Booth ha definito *privilegio*, ovvero la possibilità di sapere «what could not be learned by strictly natural means or limited to realistic vision and inference»<sup>72</sup> e può invece parlare solo di ciò che sa ed esperisce, ma la sua conoscenza è ulteriormente limitata a quella porzione di vicenda che ha, fino a lì, vissuto. Del resto l'io che parla dichiara più volte, esplicitamente, la propria fallibilità: il testo è puntellato di «non so», «non capisco», «non chiedermi perché», «non ho le idee chiare», «non saprei», «non ne ho le prove», ma anche di «non ricordo» che estende il dubbio anche al passato, oltre al presente e al futuro. Così quando la *bionda* si presenta in camera sua è

una sorpresa da tutti i punti di vista, primo perché non pensavo più al mezzo appuntamento dell'altra sera, secondo perché non ero ben sicuro che stesse nello stesso albergo, terzo perché mi pareva d'aver dato un giro di chiave. L'iniziativa mi sorprende meno, non so perché, anche se improvvisa.<sup>73</sup>

C'è quasi una climax di incertezza, il protagonista aveva dimenticato l'appuntamento, non sapeva dove alloggiasse la donna e credeva di aver chiuso la porta a chiave. Nemmeno le ragioni delle sue sensazioni possono essere motivate fondatamente: egli «non sa perché» le prova. Da un certo punto di vista, però, questo tipo di insicurezza, scoperta e verosimile, rafforza il narratore. Quello che, invece, ci porta a dubitare della sua attendibilità è la voce del tu che sembra dissentire dal protagonista quanto più aumenta la forza totalizzante dell'opzione; una voce che non sentiamo, ma che intuiamo dalle reazioni del narratore: «ma sì, dimmi anche che sono tortuoso – o che ho pensieri tortuosi, fa lo stesso, non ci vedo una gran differenza»<sup>74</sup>, «non ne ho le prove, si capisce, ma non è il caso di manifestare la tua solidarietà femminile»<sup>75</sup>, «ma no ma no, non stravedo, ricordo benissimo»<sup>76</sup>, «ohoh, come corri, neanche per idea»<sup>77</sup>, «no [...] per carità»<sup>78</sup>. Solo nel momento in cui chi parla manifesta dei dubbi sulla sua ossessione, «d'avrai pure osservato [...] non sarà mica questa settimana che comincia a darmi alla testa»<sup>79</sup>, allora i due sono concordi «ah l'hai notato, non è solo una mia fantasia» e ciò avviene significativamente quando sono «per una volta al

---

<sup>72</sup> W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1983 [1961], p. 160.

<sup>73</sup> *TP*, pp. 183-184.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 177.

centro dell'attenzione – era quasi il caso di restare per approfondire, per capirci qualcosa di più»<sup>80</sup>.

Col comparire del misterioso affare, anche l'atteggiamento del narratore nei confronti del narratario si modifica; all'inizio io e tu sembrano condividere il contesto enunciativo e chi parla riporta ricordi e aneddoti man mano che le circostanze ne stimolano la rievocazione: «adesso ti racconto», «te l'ho già detto, ma lascia che lo dica ancora»<sup>81</sup>, «ma lo sai», «capirai», «sai», «vedrai», «ma vedi», «ma bada», «debbo dirti», «devi sapere». La vicenda dell'opzione è, invece raccontata in modo meno lineare: alcune informazioni vengono aggiunte in un secondo momento con «già, dimenticavo di dirti» o «già, non te l'ho ancora detto», altre vengono esplicitamente rimandate, «poi ne parliamo», «ricordati sempre che poi con calma ti racconto», «ma ricorda che debbo dirti una certa cosa», «anche questo te lo spiego un'altra volta»; l'incontro con la Hilde, infine, è riportato in forma circolare: il protagonista riferisce la frase di commiato di lei, ma il tu non capisce, «chi, chi. Ma chi vuoi che sia? La bionda, die Blonde», quindi le racconta della sera prima, «roba dell'altra notte e non te ne avrei sicuramente parlato, non so perché, se [...] non le avessi telefonato stamattina», «e mi ha risposto nel modo che ti ho detto», «non parliamone più».

102

Il sospetto di inattendibilità, la complicazione nell'esposizione, l'uso frequente dei verbi *dire* o *raccontare* richiamano la nostra attenzione sul modo in cui gli eventi ci vengono riportati e anche sul fatto che qualcuno ce li stia narrando. Il tema, evidentemente, si impone nel finale con la comparsa dello *scrittore*. Se il narratore del brano sull'operazione Big Lift è onnisciente, non lo è il suo autore e ad informarcene è un'altra voce che ne riferisce i pensieri in indiretto libero ed interviene per sottolinearne i limiti: «peccato, c'era tutto quel sole a distrarlo, non sapeva che già dalle prime ore del pomeriggio si sarebbe trasformato in nebbione, era autunno ormai». Le parole estreme del testo, «*cecidere manus*» sembrano quasi una didascalia, una voce fuori campo che nel chiudere il testo continua la serie dei rimandi e ribadisce l'impotenza della forma artistica; si tratta infatti di una citazione da Virgilio che nel descrivere le decorazioni delle porte del tempio della Sibilla eretto da Dedalo dice «tu quoque magnam / partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes. / Bis conatus erat casus effingere in auro, / bis patriae cecidere manus»<sup>82</sup>.

Per questo mistero che non si svela e un finale che ridiscute l'intera struttura narrativa, il racconto potrebbe essere considerato un esempio di quella che Richardson definisce

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>82</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VI, 30-33, traduzione di M. RAMOUS, introduzione di G.B. CONTE, commento di G. BALDO, Venezia, Marsilio, 1998, p. 314.



*denarration*, ovvero una narrazione che contraddice aspetti che prima aveva presentato come assodati. Questo è dovuto a un narratore che può essere «incompetent, disoriented, devious or insane»<sup>83</sup>, che crea e ricrea continuamente l'universo narrativo. Secondo Richardson questo tipo di racconti abolirebbe la distinzione tra *fabula* e *sujet*: «how are we to reconstruct any story when the discourse, as it unfolds, works to deny, negate and erase the events recounted earlier?». Se il delitto non può esser risolto, l'unica cosa che ci rimane è l'indagine: come dice l'*editorial-letterato* l'interesse sta nel *come*, non nel *che cosa*.

### 3. Il tempo

#### 3.1 *Tempo, esperienza e scrittura*

Ne *El jardín de los senderos que se bifurcan* Borges ha rappresentato una struttura narrativa che non conosce fine né finali in un libro-labirinto che contiene ogni possibile intreccio. Questa trama infinita è espressione di una visione della temporalità come «red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos»<sup>84</sup>: in questo tempo non lineare, la scelta di una alternativa non esclude le altre, come avviene in genere nelle narrazioni, ma si opta simultaneamente per tutte.

103

Anche il mancato risolversi della vicenda dell'*Opzione* lascia valide ed operanti tutte le ipotesi del protagonista e le loro possibili conseguenze in termini di accadimenti futuri. Del resto il mistero che non si svela è quello del libro con la predizione di ciò che «succederà nel mondo nei prossimi dieci anni»<sup>85</sup>: scrittura e temporalità sono, quindi, esplicitamente legate. Nella parte estrema del racconto, «lo scrittore si ferma un istante» proprio a riflettere su questo nesso e sulla sua conflittualità: egli non vuole «esprimere o rappresentare» bensì *formare* ma il presente «come si sa universalmente ormai, nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato»<sup>86</sup>. Il presente è qui inteso come la dimensione dell'accadimento, dell'esperienza, per dirlo con Borges «todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos»<sup>87</sup>; il compito del linguaggio è quello di non disperderne l'intensità e per questo deve innanzitutto essere

---

<sup>83</sup> B. RICHARDSON, *Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others*, "Narrative", 9, n. 2 (maggio 2001), p. 173.

<sup>84</sup> J.L. BORGES, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, in ID., *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 1985, vol II, p. 172.

<sup>85</sup> *TP*, p. 188.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>87</sup> J.L. BORGES, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, cit., p. 164.

compatto: lo *scrittore* lo vorrebbe «un punteruolo speciale» e «un aggeggiamento da saldatura autogena». I «ripensamenti», le «sospensioni», o «rigiri emotivi» sono «intrusioni» che rompono il *continuum* della scrittura che cerca di riprodurre «la circolarità e simultaneità dei gesti, grossi e piccoli dell'esistenza» e nell'intromettersi «più svelti della penna o del tasto typewriting, fanno deposito istantaneo producendo la collosità dell'attimo e le muffe del presente». Questo scrittore, a differenza dell'*editorial-letterato* ha bandito «ogni presunzione anticipatrice, ogni velleità congetturante il futuro» per «concentrarsi in una tensione concorrenziale e collaborativa insieme nei riguardi del tempo che manipola la realtà e dei suoi modi di manipolarla». Egli quindi «torna al suo lavoro», al suo racconto, «per lui il conto alla rovescia si chiudeva appunto quella mattina, nel momento in cui il primo aereo [...] spuntava all'orizzonte»: il tempo è scaduto e il meccanismo avviato, ha trovato l'elemento decisivo grazie a cui tutto si tiene, «a partire da quello doveva scattare una serie vertiginosa di spaccati dell'esistenza», della durata di non più di «un minuto l'uno [...] visto che un istante è davvero troppo poco»<sup>88</sup>.

Il testo in corsivo sull'«operazione Big Lift» è, in effetti, denso e compatto pur riuscendo a rendere la varietà degli avvenimenti che possono occorrere in uno stesso istante. L'immagine con cui si apre, il «drappello di foglie» che «ruzzolò lungo la Friedrichstrasse, s'ingrossò di altri drappelli congeneri, turbinò un attimo all'incrocio, svoltò al primo angolo», rappresenta emblematicamente questa molteplicità che però costituisce un insieme coeso e insieme aperto ad inglobare ulteriori elementi; il fatto, poi, che si tratti di un *drappello* che *ruzzola* e *turbina* ma poi «svolta al primo angolo» suggerisce anche una certa idea di ordine e disciplina del tutto, oltre ad essere in continuità col lessico dell'operazione militare descritta subito dopo. Anche «la serie vertiginosa di spaccati dell'esistenza» che segue, rende con efficacia la densità dell'istante: «a quell'ora il vecchio Cancelliere si disponeva a cedere il posto al Cancelliere subentrante», «un ciclista inveiva contro un pedone distratto, probabilmente forestiero» il quale a sua volta «si attardava naso all'aria sulla corsia riservata ai velocipedi»; contemporaneamente, infatti, «il primo apparecchio dell'operazione Big Lift o Grande Passaggio era infatti comparso nel cielo della città» e «proprio nel momento in cui il normale Caravelle di linea decollava dall'aeroporto» all'interno del quale «uno dei viaggiatori» esordisce *pensosamente* con un «– Mah!»<sup>89</sup>.

Così avviata, la narrazione può ulteriormente svilupparsi, come ci informa il narratore onnisciente: «ora lo strumento aveva assunto un battito regolare, e così continuò per ore,

---

<sup>88</sup> TP, p. 189.

<sup>89</sup> Ivi, p. 188.

per giorni...». Questo, però, non è ancora sufficiente a garantirne il buon esito perché, «come con le macchine e coi motori», «viene un momento in cui la stessa loro regolarità suggerisce la loro precarietà». Infatti, «quando ci si affeziona a una macchina» avviene

di commuoversi sentendone l'ansito, e dentro questo il suo essere trabiccolo – e si sta in pena per lei, come per un infante malato che lotta, il respiro in affanno, contro il male, troppo più forte di lui. Batte il suo ritmo, allegra, sembra che tutto proceda bene, e poi di colpo ne hai pena, la senti caffettiera stenta, trabiccolo arrancante.

La metafora della scrittura come *strumento*, come attrezzo con cui si era aperta quest'ultima parte del racconto, si fonda sulla comune capacità di incidere e condensare ma non si estende a includere l'estraneità o l'alienazione di cui i macchinari sono spesso simbolo ma che qui, al contrario, vengono descritti in termini molto familiari e antropomorfi. Il «battito regolare» assunto dallo strumento e l'*ansito* della macchina sono riconducibili alla prosopopea, figura qui rafforzata dalla similitudine col respiro affannoso del bambino malato. Prima, compariva sì il tecnico «saldatura autogena» ma a specificare il generico e toscano «aggeggio» ed era accostato a un più modesto *punteruolo*, che pure era detto *speciale*. Qui *trabaccolo* designa questa semplicità in modo da un lato un po' spregiativo, dall'altro scherzoso e tenero e sulla stessa linea si situa anche *arrancante*. *Caffettiera* è un altro termine domestico che, però, è in parte impreziosito dall'aggettivo *stenta*, altro toscanismo. Letterari sono invece *ansito* e *infante* che smorzano un po' la pateticità del paragone col bambino in *lotta* contro *il male* «troppo più forte di lui» e la parola *pena* ripetuta due volte.

105

L'importanza della partecipazione umana alla scrittura è ribadita nelle ultime righe del testo, che si chiude riprendendo i termini con cui si era aperto il passo, rovesciandoli di segno<sup>90</sup>. Se *lo scrittore* aveva proposto l'ideale di un linguaggio compatto, saldo ora ne denuncia l'insufficienza: per *formare* «non basta evitare muffe e collosità, occorre che l'attimo seguente nasca da te e non da quello in cui sei seduto...»; la regolarità, la consequenzialità, di nuovo, non sono sufficienti a garantire la riuscita del processo creativo, è necessario che ci sia anche un'intima convinzione, un impegno in prima persona che leghi insieme tempo, esperienza e scrittura. Lo *scrittore alla fine* ritorna a riconoscere l'importanza del futuro come elemento di senso dell'intero processo: «scrivere non basta, lo strumento di cui disponi non è niente se non ha qualche parte, e tu stesso con lui, nella figura dell'attimo successivo...»; ma come sempre in questo racconto e come del resto è intrinseco alla sua natura, il futuro sfugge, agostinianamente esiste ed è esistito nell'*Opzione* come

---

<sup>90</sup> Dell'apertura vengono riprese l'interiezione *ah* e la struttura desiderativa, oltre al lessico: «Ah, se avesse avuto [...] un aggeggio da saldatura autogena», «Ah se bastasse la saldatura di un attimo all'altro»; l'interiezione ricorre un'altra volta nel brano, «Ah, il passato prossimo, il gran nemico, ben più che il remoto», in una sequenza che riassume l'evolversi del ragionamento.

attesa. Eppure anche questo meccanismo del testo ora si è inceppato, «il ritmo era ormai un rantolo, e neve, bufera sulla Zeil. *Cecidere manus*»<sup>91</sup>.

### 3.2 «Il tempo morto delle fornaci»

Non è la prima volta nel testo in cui il nesso profondo tra presente e passato è espresso ricorrendo a metafore organiche: l'*editorial-letterato*, a proposito della città che ospita la Fiera, ricorda che «fino a non molto tempo fa c'erano ancora rovine; ma erano rovine ancora umane, impastate di carne e sangue, certamente più umane e palpitanti di questi grattacieli e vetrine...»<sup>92</sup>. Il contesto in cui questa affermazione si inserisce è un brano abbastanza singolare: si tratta, infatti, di uno dei pochi casi in cui la narrazione è simultanea, non intercalata, all'azione; il tu, inoltre, non è solo un interlocutore ma anche un personaggio, la cui identità è importante per lo sviluppo della storia. Il brano inizia con l'io che registra alcuni cambiamenti nella città («ma hai visto che roba, questo albergo immenso, che l'anno scorso non c'era...»), il sorgere di spazi impersonali, identici a molti altri («eh già, la hall che sembra l'aeroporto di Fiumicino o di Orly»). L'imponenza delle nuove costruzioni non è, però, avulsa da una certa violenza (in ascensore, «una volta saputa la destinazione, ci sparano, letteralmente ci sparano, all'ultimo piano») e soprattutto non è in grado di esorcizzare il recente passato, tanto che «l'uomo dei taxi giù in basso» è «una via di mezzo tra un generale e l'autista di Hitler, tutto imberrettato ingabardinato stivalato com'è». L'io e il tu si stanno recando al «ricevimento degli italiani» che è ormai «frequentato da altre voci e pronunce» e lì incontrano Marcel. Il narratore suggerisce che tra questi e il narratario ci sia una certa intesa («oh ecco il tuo amico dell'altra sera»), ma alle proteste di lei specifica che non si riferiva ad una vicinanza sentimentale ma dovuta al fatto che per «due come voi, insomma voglio dire per voi ebrei»<sup>93</sup> «deve pur farvi una certa impressione il fatto di camminare liberamente in un paese dove per tanti anni non avreste potuto muovere un passo senza correre un pericolo mortale»<sup>94</sup>. Così quando Marcel aveva fatto dell'ironia «sulla sua repentina trasformazione in numero, stanza 1518», l'io aveva ripensato alla faccia di lei «appena giù dall'aereo, davanti al controllo passaporti, al portabagagli, all'uomo del taxi mandato dall'albergo»<sup>95</sup>. I legami con questo passato sono, però, recisi o perversi e il

---

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 173.

narratore lo sottolinea a più riprese, prima denunciando l'imbarazzo ipocrita che contorna il termine ebreo:

e lo vedi che si esita stupidamente, ancora, a dire questa parola come se fosse una parola o sconveniente o impropria o offensiva per chi ne è oggetto; come se ci si guardasse attorno con prudenza nel dirla, abbassando un poco la voce – e in realtà in questa tranquilla designazione c'è la vergogna, un'ombra di vergogna che non è altro che il ricordo di quando in essa stava una efferata discriminazione e si tollerava di vivere al riparo di quella, in combutta con quella<sup>96</sup>.

Il periodo ha un andamento molto equilibrato: ai due *come se* rispondono le *correctio in realtà* e *non è altro che*, la climax «o sconveniente o impropria o offensiva» è smorzata dal più tecnico e impersonale *essere oggetto*, le ripetizioni, (*parola, come se, dire, vergogna*) scandiscono e rilanciano il discorso. In questo contesto spicca il sintagma *efferata discriminazione* che l'omoteluto lega a *tranquilla designazione*, con gli aggettivi preposti chiaramente in contrasto a rendere ancora più stringente la contraddizione. Il sintagma è poi ripreso in epifora da *quella*, che chiude due segmenti in crescendo (*al riparo* e *in combutta*).

In modo significativo se si pensa all'importanza che il tema riveste nella produzione di Sereni, più forte è il rimprovero al senso di colpa della collega per essere sopravvissuta: «*smettila di pensare che sei viva per caso, scivolata per caso fuori dall'orripilante catasta...*», dove l'affermazione è sottolineata dal corsivo, eccezionale nel testo, dalla ripetizione di *per caso* e dall'espressione *orripilante catasta* la cui forza espressiva è accentuata dal contrasto col tono medio e a tratti un po' stucchevole del contesto (poco sopra di Marcel aveva detto «umano, umanissimo, tollerabilissimo il tuo cocco, va là»), dove l'*orrore* viene semmai «all'idea del pomeriggio domenicale»<sup>97</sup>. Il narratore rimprovera poi alla sua interlocutrice l'aver rimosso il senso di disagio per il fatto di trovarsi in Germania:

ma sono bastati pochi giorni, e lo vedi, tu stessa non ci badi più, si tratta di un pensiero già lontano, astratto persino, che nessun fremito o sussulto accompagna più – è bastato un po' di benessere, il tepore degli alberghi, lo sfavillio delle tavole imbandite, questa frenesia di ricevimenti, cocktail e banchetti, su per un ascensore, dentro e fuori da un taxi, l'urto del ghiaccio dentro i bicchieri, il tintinnare d'un brindisi...

Il *benessere*, nel far dimenticare il passato, sostituisce la *frenesia* al *fremito*: viene qui, riaffermato il nesso vita-temporalità, ribadito subito dopo dall'immagine delle rovine «umane, impastate di carne e sangue» che vengono dette *palpitanti*. L'oblio non ha colpito solo il tu ma l'intera città, compresi i suoi abitanti che per questo sembrano aver subito lo stesso processo di spersonalizzazione e omologazione che hanno subito i nuovi edifici:

---

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 173-74.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 173.

e la gente di qui, soprattutto di domenica pomeriggio, quando passeggia lungo la Zeil... potrebbe anche non esserci, non essere mai nata, essere altra gente, con altre facce – e sarebbe la stessa cosa – essere un'altra città, in un altro tempo – come se non avessero radici da nessuna parte, non storia non passato – o fossero stati trasferiti qui, immigrati qui da chissà dove, a ripopolare, a ricominciare: con dietro, sullo sfondo, il crepitio ormai impercettibile della combustione, il tempo fruscianti delle fornaci...<sup>98</sup>

Tutte le possibilità si equivalgono per la folla che passeggia lungo la principale via commerciale di Francoforte: potrebbe non esserci ora, non esserci mai stata, essere diversa, essere altrove nel tempo e nello spazio «e sarebbe la stessa cosa». Particolarmente stridente è l'affacciarsi dietro queste persone, giunte a *ripopolare* e *ricominciare*, dello spettro delle *fornaci* e della *combustione*, soprattutto se se ne accosta il *crepitio* al «tepore degli alberghi», allo «sfavillio delle tavole imbandite» o al «ghiaccio dentro i bicchieri» che tintinnano nel brindisi.

Altre volte nel corso del racconto, il narratore ricorre alla rete concettuale che ha qui delineato, con riprese lessicali puntuali. Ritorna, ad esempio, «il mare di folla del Centro Europa, dei vivi che potrebbero anche non essere nati» e questa volta la disumanità, in un crescendo, assume tratti animaleschi: «le carni rosee, le epidermidi lattescenti, le pupille mansuete di bestiole boschive facili all'allarme»<sup>99</sup>. Ritroviamo l'ironia macabra di Marcel in relazione ad un'altra riflessione sul rapporto tra linguaggio e memoria; l'io contrappone la Fiera presente in cui «si deve andare per eliminazione, da un taxi all'altro, da una hall all'altra, di cocktail in cocktail, di pranzo in pranzo» a quella di un tempo quando «si facevano affari», ovunque si assisteva ad «una sterminata contrattazione» con

uomini in maniche di camicia, o in vestaglia a passarsi carte, studiare progetti, appartarsi per fare dei conti, la carta, le spese di dogana, la rilegatura, le tirature, la cheap edition – e in genere i conti non tornavano, Francia 30.000, Germania 45.000, Italia 15.000, no, non funziona, le riproduzioni, non se n'è tenuto conto, ma già, le riproduzioni e la composizione in questa e quella lingua, bisogna rifare il conto di questi costi rapportato al costo complessivo, percentuali d'autore escluse, per favore apra la finestra, questa non è una stanza, è una camera a gas (be', perché mi dà di gomito, non ho detto niente di male, ah già, e va bene peggio per lui, mica le ho inventate io, ma no! cosa? cosa dice? quell'altro? mi dispiace veramente, ma chissà, magari lui gradisce che qualcuno dia prova di buona memoria davanti a quel brutto grugno che fa tanto il difficile)<sup>100</sup>.

Nella rievocazione si inserisce il discorso diretto libero di uno di questi «uomini in maniche di camicia» che nella frenesia dei calcoli e delle valutazioni definisce la stanza «una camera a gas». Qualcuno gli rimprovera l'indelicatezza ma anche in questo caso noi sentiamo solo uno degli interlocutori, che prima nega («non ho detto niente di male»), poi

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 175.

si mostra sprezzante («e va bene peggio per lui»), dichiarandosi estraneo («mica le ho inventate io»), poi ancora sembra dispiaciuto («mi dispiace veramente») e infine rivendica la bontà della sua affermazione. Se prima si era sottolineata l'esitazione ipocrita a usare la parola ebreo, ora invece si evidenzia come l'oblio abbia privato i termini della loro pesante e terribile connotazione, tanto che possono essere usati nella normale conversazione e addirittura si può affermare che questo uso sia «prova di buona memoria»; il farfugliare delle scuse sembra, però, indicare un certo imbarazzo dell'editore di fronte a qualcuno che ricorda e forse è stato anche vittima.

Infine è significativo che questi temi ricorrono anche in un altro passo centrale del testo, quello in cui viene spiegata la differenza tra plutocrati e *aristocrati*; si è già visto che ciò che distingue questi due tipi è una diversa capacità di visione che si lega a un diverso rapporto col tempo: gli *aristocrati* sono «sempre un passo più avanti, sempre in anticipo di qualche attimo o di qualche anno»<sup>101</sup>, posseggono una «vocazione del futuro»<sup>102</sup> e sanno, dunque, che questo è una *novità* «complessa e instabile, eterogenea, pluridimensionale»; per catturarla, utilizzano tutte le *esche* a loro disposizione:

i loro libri, i loro affari, muovendo la loro inquietudine tra schegge d'entre-deux-guerres, frammenti di vecchia Europa, sbarre doganali, treno della sera per Parigi, della notte per Amsterdam, treno del mattino da Vienna, brindisi scintillanti, altre e altre schegge di vecchia Europa, a ripetizione sul mondo subumano, a palate sul tempo morto delle fornaci...<sup>103</sup>

109

Essi sembrano avere un rapporto col tempo e con lo spazio più sfaccettato e complesso, in cui i «brindisi scintillanti» e «il mondo subumano» coesistono con la «vecchia Europa», l'«entre-deux-guerres» e il *tempo delle fornaci* che però ora non è *fruscante* ma *morto*; proprio questo sembra determinare la loro superiorità che altro non è, forse, che tempismo.

### 3.2 Ritorni

Accanto alle vicende storiche, a costituire il passato nell'*Opzione* ci sono anche i più modesti trascorsi della Fiera, le piccole consuetudini ed abitudini consolidate negli anni. L'*editorial-letterato* vi partecipa, infatti, per la quinta volta e ne indica situazioni e personaggi ricorrenti: di Guglielmo riconosce la «sghignazzata metallica e un po' forzata» spia che ha commesso «qualche tiro dei suoi»<sup>104</sup>, ricorda di aver visto «in altre occasioni» l'olandese «parecchio allegro, estremamente galante con le signore, un perfetto ubriaco», c'è poi quello

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 165.

che «non si accorge mai della mia esistenza fino al penultimo giorno e poi mi ferma in un posto qualunque, qui in albergo o alla Fiera, per offrirmi un degnissimo e noiosissimo scrittore che nessuno vuole, quest'anno per il quinto anno»<sup>105</sup>. La consuetudine risulta al protagonista sempre più gradita: due volte dichiara che la Fiera «comincia sul serio a piacergli», «questo appuntamento autunnale con gente che non vedi per tutto il resto dell'anno, o quasi, e con cui hai appuntamento qui»<sup>106</sup>. A volte il narratore è, però, costretto a ricredersi («ecco, lo sapevo, al Sammy's Bar, roba da novellini. Mica tanto però, stasera c'è un po' del meglio, dell'élite»<sup>107</sup>) o a registrare alcune novità come «il grande Seeler» che, «per la prima volta da quando ci conosciamo», «dimostra di ricordare che ci siamo conosciuti, come mi chiamo e per chi lavoro» e «dice che fin qui ha sbagliato tutto con me, che l'anno venturo dovrà conoscermi meglio»<sup>108</sup>. Come per ogni ritorno, si tratta di una circolarità imperfetta in cui l'aspettativa di ritrovare l'identico è in parte disattesa. Il tema assume, però, un certo rilievo non solo perché è uno dei più cari a Sereni ma anche per il modo in cui si intreccia alla vicenda del libro profetico. Il mistero è, infatti, l'elemento più inedito di questa edizione della Fiera: tale novità, però, non solo è in discontinuità col passato ma, come si è visto, sembra anche instaurare un altro corso, una propria temporalità. È la comparsa dell'opzione che cambia i rapporti tra il protagonista e la *bionda*, producendo l'interessamento di lei e il disinteresse di lui; così come è lo stringersi delle indagini che fa sì che il narratore «tenga duro davvero», rifiutando di *far compagnia all'aristocrate* «in uno di quegli inverosimili ristoranti che gli piacciono tanto»<sup>109</sup>: l'io non riesce a sciogliere il mistero ma «fatto sta che questa volta una cosa almeno non è riuscito a farmi fare, andare attorno con lui e con la sua corte».

Si tratta, però, di modificazioni non veramente significative: gli equilibri della Fiera sono stati forse scossi ma certo non alterati. Se il protagonista deride, nel finale, i «più piccoli», «quelli che lavorano al margine» e che «sono andati avanti alla cieca, senza vedere la profonda diversità tra l'inquietudine di quest'anno e quella degli altri anni»<sup>110</sup>, «senza nemmeno sospettare di essere caduti in un raggio, di essere stati manovrati in una larga operazione guidata da altri»<sup>111</sup>, è pur vero che la sua maggiore consapevolezza non gli ha

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 188.



consentito di arrivare al libro profetico, di entrare a far parte degli *aristocrati*; la mancanza di un finale veramente risolutivo, getta sull'intera vicenda l'ombra dell'illusorietà:

Mi diverte pensare che ci guarderanno per un po' come i detentori, i fortunati detentori dell'opzione che conta – i plutocrati, almeno, non gli altri, quelli dell'élite, appena appena infastiditi all'idea che per un caso si sia andati a sbattere nell'indizio valido, a interferire nelle loro piste... Ahah – si divertono, penduli sulla lizza, quelli dell'élite (e tra loro, sempre più su di qualche nota, straziante come plutocrate che non ce la fa a passare da aristocrate, barbagianni travestito da sparviero, c'è sempre un volatile intruso, uno svolazzo abusivo) – ahah. Faites vos jeux, Messieurs Dames. Faites donc vos jeux...<sup>112</sup>

La complessità dei ritorni di un passato più e meno recente è bene esemplificata dalla figura di Alvarez, *combattente* nella guerra civile spagnola, «scampato chissà come» e diventato «rifugiato politico chissà come in Colombia»<sup>113</sup>. Nonostante l'amicizia che li lega, il narratore mostra di provare un certo disagio nei suoi confronti, lamenta un senso di estraneità che sembra dipendere dal fatto che Alvarez «sta al sodo» e «non si perde a ricordare». Questo «colombiano d'elezione, già profugo spagnolo» somiglia soltanto alla persona che nella «sala del congresso» di Barcellona pronunciava un discorso «contro la censura», provocando un *pandemonio* con «la gente in piedi che non finiva di applaudire, qualcuno coi lucciconi e in tutti una voglia di calore, di forza, di ardimento, di sacrificio». Alvarez era tornato «l'eroe di quella mattina» alla scorsa edizione della Fiera, ma solo «per un momento»:

lo stand vuoto, e quella buffa scritta in francese con cui l'editore Rafael Alvarez si scusava con gli illustri colleghi di tutto il mondo che i libri, misteriosamente, non fossero arrivati. S'è pensato subito a una rappresaglia o a un sabotaggio, difficile dire da parte di chi, essendo lui da un pezzo colombiano e non più spagnolo<sup>114</sup>.

L'inquietudine verso questo diverso, mutato Alvarez è accentuata dall'incontro, avvenuto la sera prima, con un *portoghese* che il narratore «non conosceva prima» a cui aveva partecipato anche il tu che, condividendo i timori dell'io, «aveva l'aria di dire» «è cominciato lo smantellamento del Rafael». Il portoghese, infatti, affermando «*je n'aime pas qu'on fasse des affaires en y mêlant la politique*», aveva confermato un sospetto che il narratore aveva già dall'«anno scorso», «ma non per questo gli porterò rancore, al nostro, è il suo modo di tirare a campare, vorrà dire che sarà una lezione di più alla mia enfasi nascosta, alla faciloneria, all'impreparazione»<sup>115</sup>. A legare il narratore ed Alvarez è rimasto, quindi, solo il ricordo di Barcellona:

---

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>114</sup> *Ivi*, pp. 166-67.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 168.

ramble fiorite e canore, nubi gonfie di luce e pioggia sulla città che un po' è Milano e un po' Genova, alcune architetture stralunate come nessun'altra m'è toccato di vedere, esplose dalla dilatazione dei sogni incrociati d'uno scultore e d'uno scenografo, tanto più concluse quanto più sono rimaste interrotte e sbrecciate, aperte all'invasione della luce e dell'aria, non lontano dal posto dove il loro ideatore e costruttore è finito sovrappensiero, o piuttosto col pensiero pullulante di quelle e di altre, di altre da fare ancora – sotto un tram sferragliante di periferia...

112

Notevole è l'elaborazione formale: l'andamento è lineare con una tendenza a procedere per distici («fiorite e canore», «luce e pioggia», «un po' è Milano e un po' Genova», d'uno scultore e d'uno scenografo», «interrotte e sbrecciate», «della luce e dell'aria», «ideatore e costruttore», «di quelle e di altre»), parallelismi («tanto più» «quanto più»), ripetizioni («di altre, di altre», «sovrappensiero [...] col pensiero») e serie allitteranti (Piuttosto col Pensiero Pullulante); le immagini e gli accostamenti sono, al contrario, ricercati: le *ramble* sono dette *canore* con procedimento metonimico, paradossalmente le *nubi* sono «gonfie di luce» e le *architetture* «tanto più concluse quanto più [...] interrotte e sbrecciate»; delle costruzioni si dice, poi, che sono «esplose dalla dilatazione dei sogni incrociati», Gaudì, infine, è indicato attraverso l'episodio che ne ha causato la morte: quel «pensiero pullulante», che chiaramente richiama e si contrappone al «tram sferragliante», è anche il segno della comunanza tra le «architetture stralunate», infinite e «il loro ideatore e costruttore». Si tratta di un ricordo generico e in parte stilizzato che diventa *refrain* e che per il narratore sembra contrastare con il passato che può davvero accomunarli, la guerra civile: Alvarez, infatti, «è uno che ha messo in moto in me ramble nuvole architetture, appena appena questo»<sup>116</sup> e se alla Fiera dell'anno prima era tornato *l'eroe* «al di là delle ramble nuvole architetture allucinanti», oggi per l'io prevale la «mortificazione di non avere altro da spartire con lui che ramble nuvole architetture folli»<sup>117</sup>. Identità e temporalità sono ancora una volta congiunte: il narratore deve «fare uno sforzo, sfasciare una palizzata di nuvole, per ritrovare a un tavolo di quel grande banchetto all'aperto sotto la luna piena uno che gli somiglia» e che «commemora ridendo nella luce lunare un se stesso spagnolo di nascita»<sup>118</sup>.

Con l'imporsi del mistero dell'opzione, però, anche Alvarez perde d'interesse; quando ritorna verso la fine del racconto fa «un gesto persino timido da lontano», aspettando forse un segno di incoraggiamento che l'io non gli concede, spiegando al tu:

no, non è che non voglia più saperne di lui, temevo solo che notasse qualcosa di nuovo in me, un po' d'imbarazzo, non gli porto rancore, ha ancora tutta o quasi tutta la mia gratitudine, in fondo non sono nemmeno deluso... sta di fatto che... che non mi importava

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 166.

più niente di lui e delle cose che lui ha rappresentato per qualche giorno, il quadro è cambiato, c'è un rapporto cambiato, un anello è saltato<sup>119</sup>.

Anche il «giovane portoghese» *passa* e con una «una smorfia beffarda in direzione del mio amico che svoltava allo stand giù in fondo» dice *sfottendo* «*Ab! votre héros, quelle blague, regardez-le, pas un jour de prison, pas un jour de sa vie, pas un jour je vous dis*»; il narratore non ne è colpito, preoccupato com'è solo dell'enigma da risolvere: «questo è un lealista, un provocatore, va a saperlo... Piuttosto, hai visto l'olandese, l'uomo dal sigaro sottile e crudele era all'angolo che m'aspettava appeso per i denti al suo appiglio invisibile»<sup>120</sup>.

### 3.3 Il presente

Nell'*Opzione*, dunque, tutte le dimensioni temporali sono significative ed operanti: è l'anelito al futuro che, anche letteralmente, muove una vicenda che si svolge nel presente e la cui soluzione sembra risiedere in un legame profondo con il passato. La peculiarità del racconto risiede, però, nell'importanza attribuita, tra queste, al presente: la scelta della *detection* e in particolare del *roman à suspense*, si è visto, fa sì che la narrazione non avvenga a posteriori ma contemporaneamente alle indagini, spingendoci a partecipare al processo di formazione e valutazione delle ipotesi. Notevole, poi, è che il racconto sia al presente: non tanto perché tempo grammaticale e cronologico corrispondano necessariamente, ma per il modo in cui questo tempo verbale è impiegato nel testo.

113

A questo proposito, è significativo che gli avvenimenti riportati al presente non siano quasi mai strettamente contemporanei all'enunciazione; molto raramente, infatti, si incontra quello che la *Grande grammatica italiana di consultazione* definisce presente «immediato o riportativo» che appunto «riguarda un'azione istantanea, descritta simultaneamente al suo svolgersi, o comunque con minimo scarto temporale rispetto ad esso»<sup>121</sup> come, ad esempio, «una volta saputa la destinazione, ci sparano, letteralmente ci sparano, all'ultimo piano su un ascensore che ignora, non ammette fermate intermedie»<sup>122</sup>, «da Hilde, eccitatissima, quasi mi aggredisce, ha chissà come saputo dell'olandese e vuole notizie, mi accusa di non essere

---

<sup>119</sup> *Ivi*, pp. 181-82.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>121</sup> L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*. Vol. II *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale; la subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 66.

<sup>122</sup> *TP*, p. 173.

un amico perché non l'ho messa al corrente»<sup>123</sup>, «Aldo spia la faccia di Jean ma si sforza di restare impassibile, [...] Jean se ne accorge, gira uno sguardo giulivo sulla faccia di Max»<sup>124</sup>.

Le vicende, infatti, vengono perlopiù vissute dall'io che poi le riferisce al tu, secondo la modalità del racconto intercalato e spessissimo questa narrazione scivola al presente. A volte si tratta del presente «di passato recente»<sup>125</sup> come «hai visto quello del monocolo un momento fa [...]? Per la prima volta da quando ci conosciamo il grande Seeler dimostra di ricordare che ci siamo conosciuti»<sup>126</sup>. Più frequente, però, è l'uso «così detto narrativo», in cui eventi trascorsi vengono «idealmente trasferiti al livello temporale attuale»<sup>127</sup>, non c'è, dunque, vera simultaneità ma quella che Quintiliano chiama «translatio temporum» grazie alla quale «non enim narrati res, sed agi videtur»<sup>128</sup>: «il primo anno c'è capitato con lei a una cena e comincio a guardarla con insistenza attraverso la tavola. Poi al bar riesco ad avvicinarla, anzi succede che ci troviamo per caso seduti a un tavolino»<sup>129</sup>, «una volta durante un cocktail mi vede chiacchierare con uno scrittore, nemmeno molto importante, e con la pesantezza che lo distingue si mette di mezzo e mi esorta [...] a non cercare di fregargli gli autori...»<sup>130</sup>, «fatto sta che dopo un'ora quello telefona, puntualissimo, e mi chiede se può salire da me»<sup>131</sup>, «sono nella hall, già cambiato per il cocktail dei francesi, c'è un grande viavai di fattorini e clienti, il telefono che suona in continuità, mi metto a sedere al solo tavolino libero, nell'angolo»<sup>132</sup>, «l'altra sera, dopo la visita a quello della vestaglia, torno in camera, mi butto sul letto senza spogliarmi, resto lì al buio», «sento bussare o piuttosto grattare all'uscio. Accendo la luce, faccio per dire «avanti» e quella è già dentro»<sup>133</sup>.

Anche nei casi di presente *abituale* come «non è che trascurino gli affari, solo, a differenza dai plutocrati [...] non hanno l'aria di farne», «per gli affari veri e propri si servono di questi loro adepti, non intervengono mai direttamente o solo in certi casi a dare, con misura, con eleganza, il tocco finale»<sup>134</sup>, non è implicato «che l'evento sia necessariamente in corso al momento dell'enunciazione», in quanto quest'uso «si riferisca

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>125</sup> L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, cit., p. 68.

<sup>126</sup> *TP*, p. 162.

<sup>127</sup> L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, cit., p. 67.

<sup>128</sup> M.F. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, IX, 2, 41-43, a cura di R. FARANDA, P. PECCHIURA, vol. II, Torino, Utet, 1979, p. 266.

<sup>129</sup> *TP*, p. 162.

<sup>130</sup> *Ivi*, pp. 169-170.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 178.

sempre a soggetti “attuali”, e dunque capaci di esercitare l’azione indicata, ogni qual volta se ne presenti l’occasione»<sup>135</sup>.

D’altro lato appaiono limitate anche le occorrenze di un uso *non-deittico* come quello *intemporale*<sup>136</sup> a cui possono essere ricondotte riflessioni di carattere generale quali «nessuno scopre mai niente da solo, in assoluto, lo sappiamo. E si dà che il tiepido interesse dell’inizio per il che cosa si trasforma in passione per il come»<sup>137</sup>, «perché è vero che oggi i fallimenti sono fallimenti collettivi, la delusione che brucia di più è d’ordine collettivo, no, non la più bruciante, ma quella che lascia più il segno»<sup>138</sup>, «succede così, una volta ti basta sfiorare il punto sensibile di una situazione [...] e allora tutto è a fuoco, ogni energia si scarica nella sua dimensione, organicamente, secondo certi nessi»<sup>139</sup>. Si tratta di una funzione tipica di questo tempo verbale che, infatti, Weinrich annovera tra i tempi *commentativi*, da lui opposti a quelli *narrativi*, e che ricorre anche nelle narrazioni al passato remoto; a proposito di una sua occorrenza in un testo di Dostoevskij, Chatman afferma che si tratta di «statements that are the narrator's opinions»: «they refer to his view of the real world, not to the inner world of the story, and the reader can immediately recognize this departure from the necessities of the story world»<sup>140</sup>. Così il presente si trova anche nella parte finale dell’*Opzione*, quando a parlare è il narratore onnisciente: «il quale, come si sa universalmente ormai, nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato»<sup>141</sup>, «ma succede anche con le macchine, con i motori: viene un momento in cui la stessa loro regolarità suggerisce la loro precarietà»<sup>142</sup>.

La maggior parte delle riflessioni, i commenti e le ipotesi sono, infatti, strettamente inerenti alle vicende della Fiera e sono al presente perché parte del dialogo tra P’io e il tu: «ho l’impressione»<sup>143</sup>, «mi diverte pensare»<sup>144</sup>, «sbaglierò, ma la sa più lunga di me, ha avuto altre informazioni, magari sa che la pista buona porta del tutto altrove»<sup>145</sup>, «Guglielmo e l’olandese sono già d’accordo, ma Guglielmo sa che c’è in giro un altro come. Anche l’uomo dal sigaro lo sa; ma non sa che Guglielmo lo sa»<sup>146</sup>. Allo stesso modo, al presente

---

<sup>135</sup> L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, cit., p. 67.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>137</sup> *TP*, p. 172.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>140</sup> S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, cit., pp. 164-65.

<sup>141</sup> *TP*, p. 188.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 172.

sono le frasi con cui il narratore interpella il tu: «ma chi vuoi che sia?»<sup>147</sup>, «cosa ne dici?»<sup>148</sup>, «sai cosa intendo», «lascio a te l'interpretazione», «non ti pare?»<sup>149</sup>; e i discorsi diretti, legati o liberi: «è un personaggio – dice Marcel»<sup>150</sup>, «lo stupido sono io – sbraitava»<sup>151</sup>, «- va là, va là che lo sai benissimo che è una volgare contraffazione»<sup>152</sup>, «i testi, dovuti alla penna di alcuni illustri professori di varie nazionalità, sono pronti all'80%, le illustrazioni anche»<sup>153</sup>.

Il presente, dunque, in questo testo, per usare una formulazione di Benveniste, non è tanto «le temps du verbe qui exprime le temps où l'on est» bensì «le temps où l'on *parle*»<sup>154</sup>, il tempo del dialogo tra narratore e narratario. Secondo il linguista, infatti, «l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le “maintenant” et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde»<sup>155</sup>: il presente, in senso proprio, è un momento nuovo, non ancora vissuto che si rinnova ogni volta che si compie quell'esperienza altrettanto unica e inedita che è l'atto di parola<sup>156</sup>. Nell'*Opzione* questo meccanismo è reso esplicito dalla modalità del racconto intercalato: quando il dialogo riprende dopo un'ellissi, spesso racchiusa in uno spazio bianco, lo fa istituendo un nuovo “ora”, situandosi in un diverso punto della storia: «ma lo sai che comincia sul serio a piacermi»<sup>157</sup>, «davvero non capisco»<sup>158</sup>. «è così»<sup>159</sup>, «be', non ci credo»<sup>160</sup>.

116

Se il presente sorge con la singolarità dell'anno enunciativo, non per questo Benveniste lo ritiene «enfermé dans une subjectivité solipsistique»<sup>161</sup>: parlando si istituiscono un io e un tu che, nel dialogo, si scambiano le parti, assumendo la temporalità dell'altro come propria. Questa reciprocità, come ben sapeva Platone, non può che mancare nei testi scritti; così, anche nel leggere *L'opzione*, per quanto dialogo privo di cornice narrativa che, in un certo senso, ci invita a ricoprire il ruolo dell'interlocutore, ricostruendone le risposte, noi siamo al

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>154</sup> É. BENVENISTE, *De la subjectivité dans le langage*, in ID., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

<sup>155</sup> É. BENVENISTE, *L'appareil formel de l'énonciation*, in ID., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 83. Secondo Benveniste la stessa categoria di tempo nascerebbe da questo presente instaurato dall'enunciazione: «à partir de ce présent continu, coextensive à notre présence propre, s'imprime dans la conscience le sentiment d'une continuité que nous appelons “temps”» (*Ibidem*).

<sup>156</sup> É. BENVENISTE, *Le langage et l'expérience humaine*, in ID., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 77.

<sup>157</sup> *TP*, p. 164.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>161</sup> É. BENVENISTE, *Le langage et l'expérience humaine*, cit., p. 77.

tempo stesso l'io e il tu e nessuno di questi due: il presente istituisce una referenza e al tempo stesso ne denuncia l'illusorietà. Così, quando il narratore chiede al narratario «cosa ne dici?»<sup>162</sup> non fa che esercitare la funzione fatica del linguaggio. Al pari del repentino cambio di narratore, tono e tempi verbali nella parte finale del racconto, anche questa simulazione di dialogo ci riporta, in fondo, alla dimensione scritta del racconto.

Testa ha giustamente sottolineato lo scarto esistente tra i deittici, che istituiscono una referenza diretta al contesto enunciativo, e il testo letterario, in cui «il rapporto con gli oggetti del mondo non è lineare, ma segue percorsi tortuosi e attua strategie di traslazione e riproduzione»<sup>163</sup>. Nell'*Opzione* il presente non può significare contemporaneità di fatti ed azioni ma, ha giustamente sottolineato Grignani, di «enunciato e atto di enunciazione»<sup>164</sup>, di detto e dire. Così, quando il protagonista afferma «te lo giuro»<sup>165</sup> non si compie davvero un atto performativo: l'unico, paradossale, enunciato performativo è «adesso ti racconto»<sup>166</sup>, dove, però, quello che viene “fatto” è proprio il dire stesso.

Il valore del presente risiede, dunque, nel suo essere il tempo del discorso, del narratore come delle voci che si intrecciano a quella del protagonista: il suo uso permette di creare quella che Raboni ha definito «una struttura prismatica e singolarmente mobile» in grado di esprimere

volta a volta, l'emozione di una cronaca immediata, di un commento in presa diretta, l'intimità piena di sottintesi e sfumature di un racconto fatto a uno “che c'era”, il distacco ludico-angosciato, ironico, senza indulgenze di chi riepiloga ad uso della propria coscienza i fatti della giornata appena trascorsa<sup>167</sup>.

## 4. Il dialogo-monologo

### 4.1 Il parlato

Dalla struttura a dialogo del racconto derivano anche le peculiarità stilistiche del testo, che, per alcuni tratti, si distingue dalle altre prose e si apparenta più alle poesie degli *Strumenti umani*. È all'interno del contesto dialogico che si giustificano, infatti, i riferimenti deittici al contesto enunciativo, l'uso dell'imperativo o delle interrogative per apostrofare l'interlocutrice («dimmi», «credimi», «guarda», «cosa ne dici?») e l'adozione di alcuni

---

<sup>162</sup> TP, p. 172.

<sup>163</sup> E. TESTA, “*Sur la corde de la voix*”. *Funzioni della deissi nel testo poetico*, in *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, a cura di U. RAPALLO, Genova, Il melangolo, 1986, p. 116.

<sup>164</sup> M.A. GRIGNANI, *Le sponde della prosa di Sereni*, “Poliorama”, n. 2, Dicembre 1983, p. 142.

<sup>165</sup> TP, p. 180.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>167</sup> G. RABONI, *L'opzione*, “Aut Aut”, n. 86, Marzo 1965, p. 61.

elementi tipici del parlato, che, però, non conferiscono mai al discorso un'eccessiva trascuratezza.

Il registro, infatti, è in genere, medio-alto con una presenza limitata dei caratteri morfosintattici più colloquiali. Solo tre volte, ad esempio, viene impiegato il che polivalente:

«come quella volta al mare con l'acqua alla cintola, che a guardarlo di profilo pareva, era un centauro»<sup>168</sup>, «con la fatica che si fa a interessarli alle nostre cose, che quando ti prendono un libro te la fanno cadere dall'alto»<sup>169</sup>, «adesso è tutta un'altra cosa, tre quattro party simultanei in un giorno, che a voler essere gentili con tutti non si farebbe altro che questo»<sup>170</sup>.

Rare sono le dislocazioni:

«di', che le piacciono i centauri alla bionda?»<sup>171</sup>, «la Dolores [...] m'ha raccontato lei una cosa bellissima»<sup>172</sup>, «un dubbio gliel'ho messo in corpo io stavolta, stavolta l'ha attribuita lui a me una manovra diversiva», «dunque diglielo al taxista che provi ad aspettarci quei dieci minuti»<sup>173</sup>, «sì, l'hai trovato quello buono», «le storie di quattro anni fa non sono nemmeno stato a rivangarle»<sup>174</sup>;

così come il c'è presentativo: «c'è qualcosa che non capisco»<sup>175</sup>, «c'è la Hilde che mi fa i suoi soliti segnali»<sup>176</sup>, «invece c'è chi li traduce serenamente»<sup>177</sup>.

Limitato è anche l'uso dell'indicativo al posto del congiuntivo:

«ma come si spiega allora che l'olandese trova del tutto naturale che io vada da lui con l'aria di sapere non di cosa esattamente si tratta ma che si tratta d'una cosa importante?», «e si dà che il tiepido interesse dell'inizio per il che cosa si trasforma in passione per il come»<sup>178</sup>, «sta a vedere che adesso qualunque cosa uno fa»<sup>179</sup>, «ma non sto facendo l'intellettuale, se può sembrare che lo faccio», «quella voleva farmi cantare o almeno assicurarsi se ero o no una preda interessante...»<sup>180</sup>, «posso pensare di tutto, che voglia allontanarmi dall'olandese [...] oppure che c'è davvero dell'altro di cui lui è già sicuro possessore»<sup>181</sup>.

All'interno del sistema verbale, il tratto dell'oralità più importante è piuttosto l'uso estensivo del presente, nelle forme del presente narrativo<sup>182</sup>, di cui si è detto sopra, e del presente «per il futuro»<sup>183</sup> («poi ne parliamo»<sup>184</sup> o «tra due ore si parte»<sup>185</sup>).

---

<sup>168</sup> TP, p. 164.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>182</sup> L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, cit., p. 67.



Ma è soprattutto la sintassi a ricalcare le movenze del parlato, con la prevalenza della paratassi sull'ipotassi, che comunque consta principalmente di complete, relative, temporali o causali, dai limitati gradi di subordinazione. Più spesso, però, le frasi sono giustapposte, anche con scorciatoia dei nessi,

«appunto per questo, lei dice, voleva mettermi alla prova, se era un mio capriccio che tornava, una fantasia...»<sup>186</sup>, «non chiedermi perché e come quadrasse quattro anni fa o ancora poche sere fa e adesso non più, è questione di segno risolutivo in un contesto»<sup>187</sup>,

fino alla sintassi nominale,

«ecco la sala del congresso, affollatissima quella mattina, tutta zitta ad ascoltare il suo intervento contro la censura – e il pandemonio, alla fine, la gente in piedi»<sup>188</sup>, «l'uomo dei taxi giù in basso, una via di mezzo tra un generale e l'autista di Hitler»<sup>189</sup>.

Numerose sono le aposiopesi<sup>190</sup>, del tipo

«be', vedremo adesso in quell'altro posto, tanto più che... ricordati sempre che poi con calma ti racconto»<sup>191</sup>, «e così via non so quante volte di seguito, tanto da... be', lasciamo andare»<sup>192</sup>, «anche questo te lo spiego un'altra volta...»<sup>193</sup>, «sai bene a chi alludeva...»<sup>194</sup>;

frequentissimi sono i *ma*, *no*, *anzi* in funzione di *correctio*, anche in risposta al tu, come

«no, non intendevo, non dicevo»<sup>195</sup>, «che siano gli affari, no, non gli affari»<sup>196</sup>, «non ho ancora deciso niente, anzi credo che lascerò perdere»<sup>197</sup>, «ma si sforza di restare impassibile, anzi con una piega di soddisfazione»<sup>198</sup>.

119

Se questi sono, in generale, fenomeni tipici dell'oralità, l'intensità e la ricorrenza con cui si presentano nel testo vanno messe in relazione con la postura incerta del narratore, impegnato nel formulare e riformulare ipotesi, intuire gli avvenimenti, ricordare il passato e indovinare il futuro. Non è infrequente, poi, che l'andamento dubitativo venga bruscamente interrotto da formule dichiarative di tipo enfatico come «fatto sta che», «sta di fatto che», «succede che», «si dà che», «non capita più che», «sta a vedere che».

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>184</sup> *TP*, p. 175.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>187</sup> *Ivi*, pp. 180-181.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>190</sup> Utile a questo proposito, anche se riferito alla produzione in versi, L. SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, "Studi linguistici italiani", XXXI, 2005, pp. 3-32.

<sup>191</sup> *TP*, p. 178.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 186.

Si trova spesso, poi, la figura dell'epanalessi:

«come va come va», «va là va là», «per simpatia, pura simpatia», «sotto sotto», «quasi quasi», «per carità per carità», «eppure eppure», «la pagherà, la pagherà», «l'opzione, l'opzione», «appena appena», «sì sì, capisco», «a poco a poco»;

ricorrono segnali discorsivi come «diciamo», «voglio dire», «per così dire», «dico» e particolarmente abbondante è l'impiego delle interiezioni: alcune di queste, come «zàcchete», «nossignore», «sissignore», «vabbè», «per carità», «eh?»<sup>199</sup> compaiono solo nell'*Opzione*<sup>200</sup>, altre, «macché», «figurati», «va bene», «be'», «già», «bene», «ora» si trovano con maggiore o minore frequenza nelle prose<sup>201</sup>, e altre ancora, ad esempio «mah»<sup>202</sup>, «ah»<sup>203</sup>, «insomma»<sup>204</sup>, «oh»<sup>205</sup>, «chissà»<sup>206</sup>, «eh già»<sup>207</sup>, «va là»<sup>208</sup>, «ma sì»<sup>209</sup> vengono impiegate anche in poesia. Inedita, però, è l'intensità e la varietà con cui vi si fa ricorso ne *L'opzione*: le interiezioni più tradizionali come «ah» e «oh» compaiono, negli altri testi, da sole o seguite da un sintagma nominale, mentre in questo racconto sono spesso messe in serie con altri elementi come «ah già», «ah sì», «oh eccolo», «oh ecco», «oh insomma», «oh no», «ohoh».

Venendo al lessico, frequente è il ricorso a forme pronominali del verbo:

«non ci mancava che»<sup>210</sup>, «ci si è messo»<sup>211</sup>, «ci avrò messo»<sup>212</sup>, «non ci vedo una gran differenza»<sup>213</sup>, «non ci credo», «bella psicosi poliziesca ci siamo fatta»<sup>214</sup>, «non c'entra

<sup>199</sup> In *Un posto di vacanza* si trova invece *eh* (P, p. 231, V, v. 38) .

<sup>200</sup> Tutte una volta, tranne «per carità» che ricorre tre volte.

<sup>201</sup> «Va bene» compare anche nell'*Assunzione I*, (TP, p. 232), *figurati* una volta nell'*Anno quarantatre* (ivi, p. 76) e in *Graziano* (ivi, p. 227) e quattro nell'*Opzione*, *macché* tre volte qui, una nel *Fantasma nerazzurro* (ivi, p. 83), quattro nell'*Anno quarantacinque* (ivi, pp. 84, 86), *be'* otto volte nell'*Opzione* e una in *Prove per un ritratto* (ivi, p. 96), *già* è anche in *Male del reticolato* (ivi, p. 22), *Ventisei* (ivi, p. 194), *Il sabato tedesco* (ivi, p. 209), *bene* si trova in *Rappresaglie* (ivi, p. 58), *ora* compare in *Ciechi e sordi* (ivi, p. 70), *Un banchetto sportivo* (ivi, p. 137).

<sup>202</sup> *Mah* ricorre nell'*Opzione* tre volte, una in *L'anno quarantatre* (ivi, p. 79), *Prove per un ritratto* (ivi, p. 94), in *Appunti da un sogno* (P, p. 96) e nel *Male d'Africa* (ivi, p. 92, v. 4).

<sup>203</sup> *Ah* si trova, in poesia, nella *Pietà ingiusta* (ivi, p. 174, v. 21), *Un posto di vacanza* (ivi, p. 231, V, v. 36), *In una casa vuota* (ivi, p. 190, v. 9), in prosa nella *Nemesi* (TP, p. 113), *L'oro e la cenere* (ivi, p. 80), *Ventisei* (ivi, p. 192): in tutti questi testi occorre una volta, nell'*Opzione* se ne registrano dieci. *Ahimè* compare nel *Diario d'Algeria*, in *Ahimè come ritorna* (P, p. 77, v. 1) e *La ragazza di Atene* (ivi, p. 65, v. 11) ma poi scompare, forse perché percepito come troppo letterario.

<sup>204</sup> *Insomma* occorre nella poesia *In salita* (ivi, p. 256, v. 1) e frequentemente nelle prose.

<sup>205</sup> *Oh* compare una volta nell'*Anno quarantatre* (ivi, p. 76), *Un qualcuno che è poi Luciana* (ivi, p. 241), *Ventisei* (ivi, p. 192), *Il sabato tedesco* (ivi, p. 205), a cui si aggiungono *Gli squali* (P, p. 116, v. 2), *Scoperta dell'odio* (ivi, p. 133, vv. 3, 4) e *Requiem* (ivi, p. 250, v. 6).

<sup>206</sup> «Chissà» torna nelle poesie *Soldato a Urbino* (ivi, p. 24, v. 8), *Il piatto piange* (ivi, p. 166, v. 16), *Un posto di vacanza* (ivi, p. 224, I, v. 22) e diverse volte in prosa.

<sup>207</sup> «Eh già» si trova in *Un qualcuno che poi è Luciana* (TP, p. 240).

<sup>208</sup> «Va là» compare solo nell'*Opzione* e in *Una visita in fabbrica* (P, p. 127, IV, v. 17).

<sup>209</sup> «Ma sì» si trova nella poesia *Nel sonno* (ivi, p. 148, VI, v. 23) e nelle prose *Ciechi e sordi* (TP, p. 72) e *Il sabato tedesco* (ivi, p. 216).

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 179.

niente»<sup>215</sup>, «ci vuol altro che fontane»<sup>216</sup>, «ci vengo»<sup>217</sup>, «ci arrivo»<sup>218</sup>, «come se ci si guardasse attorno»<sup>219</sup>, «mi metto a sedere», «mi vedo davanti»<sup>220</sup>, «che festa mi ha fatto»<sup>221</sup>.

Sono presenti, poi, alcuni lombardismi come il nome proprio preceduto dall'articolo (la Dolores, la Hilde, del Rafael), il termine *roba* («roba da novellini», «bella roba», «ma hai visto che roba», «una roba del genere», «questa è roba dell'altra notte»). A questi fenomeni, che ricorrono anche negli *Strumenti umani*<sup>222</sup>, in prosa si aggiunge l'uso di «mica»<sup>223</sup>: «mica insiste»<sup>224</sup>, «mica tanto però»<sup>225</sup>, «mica si guardano»<sup>226</sup>, «mica le ho inventate io»<sup>227</sup>, «non sarà mica questa settimana»<sup>228</sup>.

Oltre a *roba*, ricorre spesso l'analogo *cosa*:

«questa è una cosa seria»<sup>229</sup>, «m'ha raccontato lei una cosa bellissima»<sup>230</sup>, «siccome la cosa è un po' complicata», «a letto è una cosa, ma gli affari»<sup>231</sup>, «lui avesse combinato chissà cosa»<sup>232</sup>, «adesso è tutta un'altra cosa»<sup>233</sup>, «stessa cosa per la bionda»<sup>234</sup>, «cosa che di solito non si fa»<sup>235</sup>.

L'ambientazione fieristica comporta un certo lessico specifico come «kermesse», «stand», «padiglione», «flusso [...] dei visitatori»<sup>236</sup>, mentre la dimensione mondana dell'evento si riflette in espressioni come «farsi notare», «stringere un po' di mani» o in termini come «ricevimenti», «cocktail», «party» che occorrono solo in questo testo, mentre «banchetto»

---

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>222</sup> Si veda «la Giuliana e il Giancarlo» negli *Amici* (*P*, p. 139, v. 2), «è altra roba altro agosto» in *La poesia è una passione?* (*ivi*, p. 155, v. 77), «bella roba che sei» in *Ancora sulla strada di Creva* (*ivi*, p. 162, v. 34). Il termine compare anche in un verso («e tutta questa costruenda roba») della poesia *Revival* di *Stella variabile* (*ivi*, p. 210, v. 10), la quale condivide l'ambientazione di questo racconto, che viene citato in apertura.

<sup>223</sup> *Mica* ricorre una volta anche in *Appunti da un sogno* (*ivi*, p. 96), *Angeli musicanti* (*TP*, p. 26), *Prove per un ritratto* (*ivi*, p. 96), *Ventisei* (*ivi*, p. 191), *Dall'esilio*. (*ivi*, p. 234) Si trova poi in una traduzione da Williams, *La musica del deserto* (W.C. WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da C. CAMPO, V. SERENI, Torino, Einaudi, 1967 [1961], p. 213) e da Corneille, *L'illusion comique* (V. SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, introduzione di P.V. MENGALDO, Torino, Einaudi, 2001, p. 175, II, 2).

<sup>224</sup> *TP*, p. 161.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>227</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>233</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>236</sup> *Stand* e «flusso [...] dei visitatori» compaiono solo nell'*Opzione*, mentre *kermesse* si trova anche nel *Sabato tedesco* (*ivi*, pp. 205, 216) così come *padiglione* (*ivi*, p. 209) che, inoltre, compare in *Arie del '53-'55* (*ivi*, p. 37): due racconti strettamente collegati a questo, di cui condividono l'ambientazione.

compare altre volte in prosa, forse perché più affine alla dimensione, tanto cara a Sereni, della festa. Altro scenario ricorrente è quello dell'«albergo» (hôtel è usato solo nei nomi propri) con le «stanzø» che più spesso sono «camerø», i «corridoi», i «salotti», la «hall», il «bar», il «bureau», il «ristorante», il «parquet», i «termosifoni», i «tendaggi», il «letto», la «scrivania», il «tavolo».

Naturalmente tra i campi semantici più sfruttati c'è quello tecnico editoriale, come

«maquette», «volume-guida», «criteri d'impostazione», «illustrazioni», «coedizione», «casa», «tirature», «cheap edition», «riproduzioni», «fortuna editoriale»;

è interessante notare, però, come a questo si intersechi il lessico affaristico, dando così una rappresentazione efficace dell'industria culturale:

«il pezzo prelibato», «l'aggancio», «combinare», «socio», «costi in rapporto al costo complessivo», «percentuali d'autore», «svalutazione», «combinazione», «acquisto», «clienti», «pubbliche relazioni», «fare il colpo», «gli affari», «occasioni».

Il narratore ricorre, poi, con frequenza al lessico della *detection*, in tutta la sua estensione: dai meno connotati

«ipotesi», «indizio», «la pista buona», «intuizione», concludere, quadrare «congetture», «andare per eliminazione», «a tentoni»,

122

fino alla

«psicosi poliziesca» di «inseguimento», seminare, «diversivi», «diramazioni segrete», «appena smontato dal servizio», «tattica», «tramano», «rete di sottinteso», «interferire nelle loro piste», «contrattacco», fare la ronda, spiare, «raggiro», «falsando l'andamento».

Il racconto è, inoltre, fitto di espressioni fisse, frasi fatte:

«sembra che caschi dal sonno», «magari non le vado giù», «te lo vedi», «se l'intendono da un pezzo tra di loro», «senza aver l'aria di niente», «trovarmi a tu per tu», «solo come un cane», «tirare a campare», «se l'è svignata», «non sto facendo lagne», «ma gli affari restano affari», «due e due quattro», «non si sa mai nella vita», «darsi un po' di arie», «tutte le sante settimane».

Tra queste, particolarmente significative sono quelle relative al tempo, come «battuto sul tempo», «prendere tempo», «mi danno tempo fino a domani», «recuperare il tempo perduto»: il racconto sembra, infatti, teso nello sforzo di catturare una temporalità di cui, però, non riesce a parlare se non in formule fissate dall'uso, almeno fino all'intervento dello *scrittore*.

Raramente il lessico si abbassa ulteriormente, con termini come «l'idiota», «stupido», «stufo», «musica scema», «sfottendo», «fregargli gli autori»; l'antifrase, invece, rende meno stucchevoli espressioni come «tenerissimi», «poverino», «il tuo cocco», «umano»,

umanissimo, tollerabilissimo»: sporadici sono anche gli alterati del tipo «librone» o «aveva già fatto fare il passeggiare al cane», mentre i superlativi abbondano («bruttissimo», «tardissimo», «affollatissima», «bellissima», «puntualissimo»).

Lo stile del testo, però, non è sempre uniforme: i personaggi si esprimono in forme più colloquiali e aspre, e questi caratteri emergono tanto più evidentemente quanto più il narratore lascia loro autonomia di espressione. Gastone nello sfogo, riportato in modo diretto, utilizza, come si è già notato, termini come «stupido», «lui sta al gioco», «fargliela pagare», «stanno dalla sua». L'editore che paragona la stanza ad una camera a gas dice:

be' perché mi dà di gomito, non ho detto niente di male, ah già, e va bene peggio per lui, mica le ho inventate io, ma no! cosa? cosa dice? quell'altro? mi dispiace veramente, ma chissà, magari lui gradisce che qualcuno dia prova di buona memoria davanti a quel brutto grugno che fa tanto il difficile<sup>237</sup>.

«La Hilde» dà del «vigliacco» al narratore, gli chiede perché non «l'ha messa al corrente», «a meno che tu non voglia favorire quell'altro»<sup>238</sup>, più avanti gli ingiunge di starsene dov'è.

È significativo, a questo proposito, che le interrogative siano formulate dai personaggi col meno sorvegliato «cosa» mentre il narratore impiega più spesso «che cosa»: «cosa scrivevi su quel pezzo di carta»<sup>239</sup>, è la domanda della *bionda*, «cosa fai stasera»<sup>240</sup>, dice un *aristocrate*, «cosa? cosa dice?»<sup>241</sup> ripete un editore; l'io narrante chiede, invece, «tu che cosa avresti fatto al mio posto?», «da che cosa voleva sviarci»<sup>242</sup>, «mah, che cosa poi speravo che mi dicesse»<sup>243</sup>, «lo sai che cosa concludo?»<sup>244</sup>.

Lo stesso parlare del protagonista oscilla: conosce accensioni («ci s'è messo Bernardoni, l'idiota, a interloquire e a rovinarmi l'effetto»<sup>245</sup>, «smettila di pensare che sei viva per caso»<sup>246</sup>, «lasciamola scadere, tanto s'è capito che non è quella che conta... I dieci anni, il libro dei prossimi dieci anni, figurati»<sup>247</sup>), una certa secchezza in alcuni scambi con il tu («chi, chi. Ma chi vuoi che sia?»<sup>248</sup>, «no, niente, piuttosto che, oh insomma, questo volevo dire»<sup>249</sup>), mentre si innalza nei brani più evocativi e riflessivi; in questi casi non si registra tanto un

---

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>238</sup> *Ivi*, pp. 174-175.

<sup>239</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 175.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 177.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>249</sup> *Ivi*, p. 173.

cambiamento nel lessico, quanto una sapiente organizzazione del discorso: l'attenuarsi dei nessi sintattici, si è visto, fa sì che siano le frequentissime ripetizioni a strutturare il testo, scandendone le parti e determinandone il ritmo.

Tutti questi elementi sono, come ha detto Raboni, tenuti assieme con «spontaneità» e «raffinato costruttivismo»<sup>250</sup>, fusi in un discorso che riesce ad accogliere le voci plurilingue dei personaggi, assumere alcune movenze del parlato e includere il lessico degli affari e della Fiera, senza per questo risultare sciatto o basso. Ciò non avviene grazie alla massiccia contropinta di termini letterari, impiegati solo sporadicamente dal narratore, ma per l'accorta orchestrazione dei diversi elementi: «svolgere», usato in senso proprio in riferimento alla «benda della mummia», è accostato al più comune «srotolare»<sup>251</sup>, alcuni sintagmi come «gaio frastuono di voci»<sup>252</sup> o «attimo di dubitosa tenerezza»<sup>253</sup> intervengono a sfumare la trivialità di un ricevimento o della regola «a letto è una cosa, ma gli affari restano affari»<sup>254</sup>; formule fisse e poco espressive possono essere riscattate dall'accostamento insolito di aggettivi, come «flusso opaco e silenzioso dei visitatori»<sup>255</sup> o «telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante»<sup>256</sup>, dall'anastrofe, specie se in serie, come, ad esempio, «dopo riunioni, viaggi, estenuanti sedute, fitto carteggio»<sup>257</sup>, o da elementi più alti come nel caso di «manda piccoli baci di lontano»<sup>258</sup>.

124

#### 4.2 *Il dialogo-monologo*

La struttura peculiare dell'*Opzione*, l'interloquire con un tu che, però, non ha voce nel testo, può considerarsi la realizzazione estrema di quel «particolarissimo dialogo-monologo»<sup>259</sup>, come l'ha definito Isella, che informa la poesia di Sereni. Tale postura sottintende un paradossale rapporto con l'alterità che può considerarsi un altro corollario, assieme al «malinteso» «fra la storia e il soggetto», dell'«autenticità» della coscienza sereniana che, secondo Fortini, «per tenace e polemica sfiducia verso le generalizzazioni rifiuta tutto quel che non sia sperimentato e personalmente consumato»<sup>260</sup>. La stessa forma è, del resto,

---

<sup>250</sup> G. RABONI, *L'opzione*, cit., p. 61.

<sup>251</sup> *TP*, p. 166.

<sup>252</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>253</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>255</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>256</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>257</sup> *Ivi*, p. 171.

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>259</sup> D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, cit., p. 29.

<sup>260</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», cit., pp. 173-174.

impiegata da Camus nel romanzo *La chute*<sup>261</sup> che, tutto giocato sul tema del doppio, si conclude con la rivelazione che anche l'interlocutore è un avvocato parigino, coincidendo dunque con il narratore.

Se l'altro non ha diritto di parola nel testo, è solo in negativo che possiamo intuirne i pensieri: a partire dalle reazioni del protagonista («ohoh, come corri, neanche per idea»<sup>262</sup>) e soprattutto dalle frasi che il narratore ripete per rovesciarne il segno: «dicevi? No, non è uno dei miei soliti pasticci»<sup>263</sup>, «macché poverino e poverino»<sup>264</sup>, «no, non è che non voglia più saperne di lui»<sup>265</sup>. Il dialogismo investe, però, anche in modi più profondi la voce narrante, con le *correctiones*, le concessive come «va bene che», «è vero che», «anche se», e soprattutto con il frequente ricorrere del modulo «non è che» con cui si confuta una possibile obiezione o diversità di visione, prima di affermare il proprio punto di vista tramite espressioni come «è che», «solo che» o simili.

Questa funzione di variazione viene svolta, poi, dalle parentetiche che Sereni utilizza come spazio di un possibile controcanto anche negli *Strumenti umani*, tanto che Boero ha parlato della «tentazione di sentirvi una seconda voce»<sup>266</sup> che, però, non acquista mai sufficiente autonomia per costruire una vera e propria dialettica.

Nell'*Opzione*, le incidentali possono specificare singole affermazioni: «nei limiti consentiti (e non consentiti)»<sup>267</sup>, «sotto il naso dei plutocrati (per modo di dire)»<sup>268</sup>, «a differenza dai plutocrati (relativamente, s'intende, quando non si tratta che di libri)»<sup>269</sup>; ospitare il discorso diretto, «(tanto noioso al confronto di una così bella compagnia, ma se almeno lei vuol venire ne sarò lieto e onorato)»<sup>270</sup>, l'apostrofe al tu, «(smettila di pensare che sei viva per caso, scivolata per caso fuori dall'orripilante catasta...)», o il commento del narratore: «(processo in parte già descritto e che tu stessa hai potuto individuare da un albergo all'altro da un ricevimento all'altro eccetera)»<sup>271</sup>. Più spesso, però, gli incisi sono estesi, tanto da interrompere la linea discorsiva, che nel riprendere ripete le parole che precedevano la parentesi:

---

<sup>261</sup> A. CAMUS, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>262</sup> TP, p. 184.

<sup>263</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>265</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>266</sup> M. BOERO, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli "Strumenti umani"*, "Stilistica e Metrica Italiana", 6, 2006, p. 186.

<sup>267</sup> TP, p. 169.

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>271</sup> *Ivi*, p. 187.

«insomma voglio dire per voi ebrei (e lo vedi che si esita stupidamente, ancora, a dire questa parola [...]) voglio dire che»<sup>272</sup>, «ahah – si divertono, penduli sulla lizza, quelli dell'élite (e tra loro [...]) c'è sempre un volatile intruso, uno svolazzo abusivo) – ahah»<sup>273</sup>.

La perturbazione ad opera delle incidentali può essere anche di maggiore portata e affettare la consequenzialità stessa del testo; le parentesi a volte interrompono improvvisamente il racconto degli avvenimenti per aprire squarci sulla contingenza enunciativa:

«(quei due qui vicino li trovo assolutamente invidiabili, l'ho già detto, ma lascia che lo dica ancora [...])»<sup>274</sup>, «(siamo in ritardo, in ritardo, [...]) cerca di far capire al taxista che ci aspetti dieci minuti d'orologio, il tempo di fare atto di presenza dai francesi, e poi ci porta in quell'altro posto, è indispensabile»<sup>275</sup>;

o per far riferimento ad un passato più remoto: «(Non hai idea a quali vertici di sospetto può arrivare Guglielmo. Una volta durante un cocktail mi vede chiacchierare con uno scrittore [...])»<sup>276</sup>.

Anche il rapporto tra il narratore e i vari personaggi che affollano la Fiera può essere ascritto ad una sorta di dialogo-monologo, dato che, come ha detto Raboni, i parlati degli altri non sono «mai o quasi mai contrapposti [...] in un vero e proprio dialogato, ma sciolti ad arricchirli nella sintassi e nel ritmo stesso della presentazione-narrazione»<sup>277</sup>. Inoltre, anche quando si verificano scambi tra l'io e i personaggi, il dialogo è eluso o perché si ripete il meccanismo che informa la struttura del testo e viene riportata una sola voce, non sempre quella del narratore, mentre l'altra deve essere ricostruita, oppure perché al discorso diretto risponde il discorso indiretto; solo nel momento centrale in cui all'*editorial-letterato* viene proposto l'affare e svelata l'esistenza del libro del futuro si hanno le uniche parziali eccezioni con accenni di dialogo come «si spieghi, per favore. Non qui, pas ici»<sup>278</sup>, «non necessariamente, rispondono. Sono già in trattative con editori non italiani? Francesi, americani?»<sup>279</sup>.

Oltre a queste, secondo un altro modulo tipico degli *Strumenti umani*, vengono riportate anche voci esterne al mondo raccontato, quelle degli autori cari a Sereni, come Blas de Otero di cui si citano alcuni versi da *Caniguer*: «*Aquí estoy – frente a ti Tibidabo – hablando viendo*

---

<sup>272</sup> *Ivi*, p. 173.

<sup>273</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>274</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>277</sup> G. RABONI, *L'opzione*, cit., p. 61.

<sup>278</sup> *TP*, p. 169.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 170.



– *la tierra que me faltaba para escribir 'mi patria – es tambien europa y poderosa'*<sup>280</sup>, oppure Montale: «i suoi occhi d'acciaio» è una ripresa di «i tuoi / occhi d'acciaio» con cui si conclude *Nuove stanze*<sup>281</sup>.

Queste riprese assumono, però, nell'*Opzione* un valore e un senso altri rispetto all'originale, e ciò è particolarmente evidente nel caso delle citazioni montaliane immerse nella mondanità dei rapporti della Fiera: «La Hilde» non si fa dispensatrice di alcuna salvezza, né il narratore dimostra «una fiducia non revocata in dubbio nella delega d'ogni mistica erotica»<sup>282</sup> che Contini ha invece letto nei versi della *Bufera* sopra citati. Il rapporto tra l'io e *la bionda* rimane uno degli elementi centrali del testo e un importante motore del suo sviluppo: l'incontro nella stanza d'albergo potrebbe, forse, essere risolutivo ma, si è visto, il narratore si addormenta e al suo risveglio trova la *maquette* bianca.

A Montale e a un certo immaginario degli *Ossi* potrebbero essere debitorici anche figure come «il nodo che si scoglie»<sup>283</sup>, l'anello che salta, la perla che si sfilava, l'elemento che scompare, il quadro che cambia<sup>284</sup>, così come il parallelo aspirare al «segno risolutivo», al «nodo sintomatico»<sup>285</sup>, all'«incontro del tutto imprevisto», alla «congiuntura nuova e abbagliante»<sup>286</sup>, al «punto sensibile di una situazione»<sup>287</sup>. In questo racconto, però, la tensione investe più un ordine conoscitivo che esistenziale-ontologico: sembra che non sia tanto la salvezza ad irrompere quanto l'intuizione. Questa, nella definizione di Banfi, è in opposizione al «sapere discorsivo», «un sapere immediato, penetrante»<sup>288</sup> che «coglie non la generalità dei rapporti, ma l'esistenzialità, il loro movimento di intima connessione, di penetrazione della vita» e con il soggetto<sup>289</sup>. L'intuizione, dunque, è qualcosa che avviene all'improvviso ma che ha la capacità di illuminare la realtà, rivelandone le strutture, per questo l'anelito nell'*Opzione* è più alle «congiunture», alle «connessioni» che alla rottura dell'«istante [...] che ti scampi»<sup>290</sup> di *Arsenio* e anzi, data la fragilità della conoscenza intuitiva, ogni modifica di quel tutto «a fuoco»<sup>291</sup> ne comporterà l'invalidazione.

---

<sup>280</sup> *Ivi*, pp. 167-8.

<sup>281</sup> E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980, p. 177.

<sup>282</sup> G. CONTINI, *Montale e "La bufera"*, in ID., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 92.

<sup>283</sup> *TP*, p. 183.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 182.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>288</sup> A. BANFI, *Sulla conoscenza intuitiva*, a cura di G. D. NERI, "Aut aut", 1954, n. 49, p. 365.

<sup>289</sup> *Ivi*, p. 367.

<sup>290</sup> E. MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 81.

<sup>291</sup> *TP*, p. 184.

Lo stessa forma della *detection* pone, in fondo, un problema gnoseologico: svelare un mistero non significa altro che riuscire a comprenderlo<sup>292</sup>. A questo proposito è particolarmente convincente l'analisi di Bonfanti secondo cui la ricerca del libro è l'anelito ad «un punto fermo, da cui muovere» e grazie al quale «si distinguerebbero esattamente le prospettive che invece confondono gli uni con gli altri»<sup>293</sup>. Lo scacco del finale sottolinea lo

sdoppiamento quasi istantaneo tra percezione ed analisi, per cui si mette subito in gioco l'effettiva incidenza del dato diretto e si avverte come il ripensamento non sia per nulla libero e assoluto, serrato come è in uno scambio di ipotesi e di sospetti, i quali agiscono immediatamente come altri dati non meno fattivi e indomabili di quelli esterni.

Così come si fa più calzante l'« ammonimento che realtà e impressioni, colte da noi, sono condivise, spartite malamente con gli altri, dai quali ci separano e ci allontanano proprio mentre paiono avvicinarsi e coinvolgerci »<sup>294</sup>, tanto che, nonostante l'*editorial-letterato* si proclami certo dell'esistenza del libro, è lecito chiedersi se non si sia trattato, invece, solo di una sua fantasia e speranza. Rispetto al suo maestro Banfi, Sereni si mostra qui più incerto sulla possibilità di esperire, comprendere e comunicare, avvicinandosi, forse, più al dubbio che, secondo Merleau-Ponty, assale Cézanne, il quale «en vieillissant, [...] se demande si la nouveauté de sa peinture ne venait pas d'un trouble de ses yeux, si toute sa vie n'a pas été fondée sur un accident de son corps»<sup>295</sup>.

128

L'indagine è, dunque, la forma in cui vengono articolate tutte queste questioni ma anche il modo in cui viene costruito il testo così come il discorso, si è visto, affronta il problema del tempo ma contemporaneamente istituisce il presente. Questo tipo di testualità potrebbe essere accostata al modo, che aveva Montale, di lavorare «il proprio poema come un oggetto»<sup>296</sup>, anche se nel definire *L'opzione* Sereni rifiuta questo termine perché, al pari di «prodotto», gli sembra faccia pensare «ad un soprammobile o un elettrodomestico» e opta, invece, per il più generico «cosa»:

Che cos'è dunque *L'opzione*? *L'opzione* è una cosa. Cioè non è un racconto, non una poesia in prosa, non un «giallo» poliziesco, non un messaggio, non una satira, non uno studio sociologico, non la rappresentazione di un determinato ambiente. Nessuna insomma di

---

<sup>292</sup> Significativo a tal proposito è, inoltre, il fatto che per gli *aristocrati* gli affari siano «un mezzo di conoscenza» (*ivi*, p. 178) e che la differenza tra questi e i plutocrati sia anche una diversa capacità di comprensione: «un po' come sull'aereo, quei suoni, quelle voci, quei segnali che escono dalla cabina del pilota indecifrabili al passeggero, motivo per lui d'apprensione o di distensione a seconda dello stato d'animo, e invece c'è chi li traduce serenamente in minuti ancora di volo, in dati di spazio-tempo, di tempo materializzato in previsione, in condizioni di clima, di paesaggio che ti si va formando sotto i piedi, terra che subentra all'aria, integrazione di elementi tra loro, reintegrazione terrestre» (*ivi*, pp. 178-179).

<sup>293</sup> G. BONFANTI, «*L'opzione*» dopo «*Gli strumenti umani*», cit., p. 127.

<sup>294</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>295</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le doute de Cézanne*, in ID., *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966 [1948], p. 15.

<sup>296</sup> E. MONTALE, *Parliamo dell'ermetismo*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, p. 560.

queste cose, anche se ogni tanto e di volta in volta ne prende l'aria, ma "una cosa". [...] Se dicessi: un organismo vivente, a parte la pomposità e – forse – la presunzione di quest'altro termine, andrei già più vicino a quel che intendo. È chiaro che quando si dice "organismo vivente" l'espressione ha un senso almeno approssimativo se suggerisce l'esistenza di altri organismi viventi sui quali o tra i quali esso è destinato ad agire, se stabilisce, cioè, una relazione. Altrimenti è ricondotto alla staticità di quegli altri termini ai quali non ho voluto ricorrere<sup>297</sup>.

Se le poesie di Montale sono, però, estremamente compatte e tese e la parola può farsi «miracolo improbabile dell'individuazione», «"salto" [...] oltre la necessità che chiude ogni evento ed ogni vita nella sua monade senza scampo»<sup>298</sup>, nell'*Opzione* la tensione è diluita nella chiacchiera e nelle speculazioni<sup>299</sup>: come ha detto lo stesso Sereni, all'origine del testo stava l'«avvertimento che se qualcosa di immane o di atroce o anche solo di molto serio fosse stato coinvolto, trasportato dalla corrente, quello doveva essere considerato un detrito alla pari degli altri, più o meno fratelli, ma generalmente futili nell'apparenza, e destinato a una rapida sommersione nella logorrea»<sup>300</sup>.

La diversità degli stili è certo in parte attribuibile ai diversi generi, ma riflette anche momenti storici differenti. Sereni in uno scritto del '66<sup>301</sup>, riconosce a Montale il merito di aver offerto «fin dagli anni di guerra [...] la chiave più naturale per noi [...] per affacciarsi sull'esistenza che era nostra e viverla: in certi casi, inventarla»<sup>302</sup>, ma afferma anche che oggi «le chiavi non si trovano più o piuttosto si sa già che non servono, forse non esistono addirittura» e lo stesso Montale «a sua volta, credo, deve reimparare l'arte di affrontare il diverso» perché «la nuova crisi, la nuova irruzione del diverso non sta nell'ora dell'"emergenza", bensì in quella immediatamente e non immediatamente successiva»<sup>303</sup>. Nell'*Opzione* manca l'urgenza e la drammaticità della guerra e il pericolo è il lento e progressivo affermarsi di una «nuova condizione biologica», immemore del passato e, anche per questo, insensibile agli affetti che altro non sono che «il ricordo più o meno tenace, che ti sforzi di conservare, di quelli che sono stati gentili con te e con cui hai cercato

---

<sup>297</sup> TP, p. 443.

<sup>298</sup> P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, "Il Verri", II, 1958, 4, p. 48.

<sup>299</sup> Così Bonfanti: «mentre il cervello è portato ad almanaccare conseguenze vicine e remote, a opporvi resistenze e ripieghi, a elaborare programmi e comportamenti, memoria e fantasia si infiammano alle sollecitazioni tenere e radianti dell'immagine e del sogno, che distolgono d'un tratto il corso dell'indagine, illudendo sull'incontro fulgido e rapinoso con la felicità, in un tempo rapido eppur fermo che spalanca il mondo agli occhi, assopendo per sempre, il febbrile lavorio della sagacia e del dubbio» (G. BONFANTI, "L'opzione" dopo "Gli strumenti umani", cit., p. 126).

<sup>300</sup> TP, p. 445.

<sup>301</sup> V. SERENI, *Ognuno riconosce i suoi*, «Letteratura», n. 79-81, 1966, pp. 305-10; poi in *Ommaggio a Montale*, a cura di S. RAMAT, Mondadori, Milano 1966, pp. 463-70; in parte ripreso in TP, pp.90-91; poi in V. SERENI, *Poesie e prose*, a cura di GIULIA RABONI, con uno scritto di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1006-1014 da cui si cita.

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 1011.

<sup>303</sup> *Ivi*, p. 1012.

di essere gentile». Per chi «non vive più di questo» ma «vive vive combinando e scombinando congiunture, situazioni, a seconda dell'energia di cui dispone in questo o in quel momento»<sup>304</sup>, la memoria e la pietà sono ormai inattuali ed è anacronistico farvi riferimento:

ma secca pur sempre, duole pur sempre che uno più giovane di te, un giovanotto, freddamente, razionalmente in due e due quattro ti dimostri che non hai capito niente, che i tuoi strumenti non servono più a niente, che sei un affettivo, che non coi sentimenti puoi aiutare spagnoli o portoghesi o chiunque altro abbia dei bisogni, che il far lega con questi e con quelli oltre a essere la cosa più comoda non ha senso e per loro è solo nociva, li aiuta solo a star fermi con te, nel rimpianto, nel compianto, nelle occasioni perdute, nella giovinezza fuggita, nel commemorarsi...<sup>305</sup>

### 4.3 Vista e udito

La scrittura dell'*Opzione* è stata spesso accostata allo sperimentalismo del *nouveau roman* e in effetti *Le voyeur*<sup>306</sup> di Robbe-Grillet mostra alcune analogie con questo testo: anch'esso affronta il tema del tempo (il protagonista, Mathias, è un commesso viaggiatore che vende orologi), ha un andamento non lineare, con frequenti ritorni e ripetizioni e soprattutto ruota attorno ad un vuoto, il mancato racconto, a metà del romanzo, di un delitto, commesso forse proprio da Mathias. A differenza dell'*Opzione*, però, la narrazione non consiste di un affastellarsi di ipotesi, bensì di oggetti, «matériaux isolés, privés d'ailleurs dans leur description, de toute intentionnalité explicite»<sup>307</sup> che tendono, però, ad associarsi, a formare costellazioni che indicherebbero la colpevolezza del protagonista, il quale, per questo, «essaye de leur faire réintégrer rétrospectivement un pur enchaînement de contiguïté», così come cerca di colmare il vuoto nella narrazione, ritessendo il tempo, ritrovandogli «une continuité qui sera l'innocence»<sup>308</sup>.

Questa «nature proprement optique du matériel romanesque»<sup>309</sup>, come l'ha definita Barthes, non si trova, però, nell'*Opzione* data la sua struttura a dialogo: il fatto che l'io e il tu condividano il contesto dell'enunciazione, siano familiari all'ambiente della Fiera e ai suoi protagonisti presenti o passati fa sì che le descrizioni siano limitate e spesso sostituite dal

---

<sup>304</sup> TP, p. 187.

<sup>305</sup> *Ivi*, pp. 168-69. Gli «strumenti che non servono a niente» richiamano «gli strumenti umani» non tanto nell'accezione di «strumenti di vita agresti o artigianali» di *Ancora sulla strada di Zenna* («i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità») ma nel senso di «tutti i mezzi e anche gli espedienti con cui l'uomo, singolo o collettività, affronta l'ignoto, il mistero, il destino» che il sintagma assume come titolo della raccolta poetica (così Sereni in A. BERTOLUCCI *et al.*, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, cit., p. 52; il passo è riportato anche in P, p. 481).

<sup>306</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris, Les éditions de Minuit, 1955.

<sup>307</sup> R. BARTHES, *Littérature littéraire*, in ID., *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 65.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 63.

riferimento deittico, dal «guarda». Inoltre, data l'importanza «delle voci e dei suoni che sono nell'aria» e che «formano quel particolarissimo clima della narrazione sereniana», secondo Forti «la scuola “dello sguardo” già ben nota in quegli anni è divenuta, semmai, una scuola “dell'ascolto”»<sup>310</sup>.

Se nel testo viene sollecitato più l'udito, è, però, attorno alla vista che si articola uno dei sistemi metaforici portanti del racconto. Non solo della *bionda* vengono sempre sottolineati gli occhi, ma anche la superiorità degli *aristocrati* sembra legarsi a una diversa capacità di visione e previsione: così, il lussemburghese ha «occhi che vedono tutto, per almeno centottanta gradi e anche più, simultaneamente, mentre si portano su un punto qualunque»<sup>311</sup>, «occhi semionniveggenti»<sup>312</sup>. La vista è, del resto, l'organo tradizionalmente più intellettuale e il nesso tra vedere e comprendere è ribadito anche da una serie di espressioni ricorrenti come andare avanti alla cieca<sup>313</sup>, essere a fuoco<sup>314</sup> stravedere<sup>315</sup>, «tenere gli occhi aperti»<sup>316</sup>, «sotto i tuoi occhi»<sup>317</sup>, «non credevo ai miei occhi»<sup>318</sup>, «ma vedi», «be' vedremo», «sta a vedere che».

Le «occhiate appena catturate e presto lasciate cadere fra uomini e donne, fra amici e più spesso nemici»<sup>319</sup> rappresentano, poi, un'importante forma di comunicazione: l'io dice al tu di aver «capito dalle tue occhiate che mi capivi»<sup>320</sup>, «quelli dell'élite» «tramano in occhiate la loro rete di sottinteso, di divinazione»<sup>321</sup>, si scambiano «occhiate d'intesa»<sup>322</sup>, «pesci grossi e pesci piccoli s'ingarbugliano dentro la rete delle occhiate preveggenti»<sup>323</sup> e, nel finale, sono le «ultime occhiate di controllo» «al bureau» a riassumere i modi delle relazioni all'interno della Fiera con Aldo che «spia la faccia di Jean», «Jean se ne accorge, gira uno sguardo giulivo sulla faccia di Max cercando di sviare su questa anche lo sguardo di Aldo, il quale sente ora su di sé gli sguardi di Max e di Jean»<sup>324</sup>. La vista costituisce, quindi, una forma di contatto con l'altro il cui valore non si limita alla dimensione mondana dei rapporti: il

---

<sup>310</sup> M. FORTI, *Sereni narratore: "L'opzione" e il "Sabato tedesco"*, in S. AGOSTI et al., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno Milano 28-29 Settembre 1984, Milano, Librex, 1985, p. 50.

<sup>311</sup> *TP*, p. 161.

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>314</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>315</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>316</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>317</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>318</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>319</sup> M. FORTI, *Sereni narratore: "L'opzione" e il "Sabato tedesco"*, cit., p. 50.

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>321</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>323</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>324</sup> *Ivi*, p. 186.

narratore, infatti, dichiara di avere «il feticismo dello sguardo fin da quando ero ragazzo, tanto da ritenere impossibile e più che impossibile ingiusto che uno sguardo, l'impegno di uno sguardo, non sia ripagato da uno sguardo di ritorno»<sup>325</sup>. Questo «sguardo di ritorno» richiama lo «sguardo di rimando» che dà il titolo ad una sezione degli *Strumenti umani* e si trova nella poesia *L'equivoco* in cui a fraporsi tra il poeta e «la bionda e luttuosa passeggera» c'è «il mio sguardo di rimando / e, appena sensibile, una voce»<sup>326</sup>. Come pure nella raccolta poetica, l'altro modo in cui spesso si tenta la comunicazione è il telefono<sup>327</sup> che, talvolta, sembra mettere in contatto due dimensioni antitetiche, come il buio e il sole nel caso della telefonata alla Hilde di cinque anni prima:

quando le telefono è giorno fatto da un po', il telefono suona a vuoto per un pezzo, lei è evidentemente partita, da un pezzo il telefono suona a vuoto, ma non sulla sua camera vuota: su una radura della Selva Nera, o sulle rive del Reno, sul suo viaggio nel sole, su una giornata ancora estiva, più che estiva – tanto è piena di sole. Insomma io sto dentro una stanza al buio, ancora a letto, col ricevitore in mano e telefono a vuoto in un vuoto immenso e abbagliante, sono prigioniero in una camera d'albergo, segregato da una giornata strepitosa di sole che non raggiungerò.<sup>328</sup>

La luce significa pienezza, «positività e apertura al futuro»<sup>329</sup> in tutta l'opera di Sereni<sup>330</sup>: si pensi, ad esempio, alla *Spiaggia*<sup>331</sup> in cui al bilaterale della «voce dentro il ricevitore», della prima strofa, «tutta saturata dall'elemento auditivo», si contrappongono, quale segno di speranza, le «toppe solari» della seconda che poi diventano «toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce» ed è proprio per il tramite di questa «articolazione visiva», come ha scritto Mengaldo, che il «pronunciamento verbale», *parleranno*, può essere «concesso»<sup>332</sup>. Un'immagine simile conclude anche il discorso dell'*editorial-letterato*:

io mi fermo qui dopo che tutti se ne sono andati e invece di questo gran sole c'è nebbia sulla Zeil come qualche sera fa e l'aria è pungente del primo freddo, ma in alto, molto più in alto della nebbia la fosforescenza d'un quadrante illuminato, prismi, triangoli, cerchi di luce riproiettati dal basso simulano un grande luna-park, una cattedrale, un gigantesco albero natalizio nella dimensione del nord e dell'inverno e allora ci sarà un incontro del tutto impreveduto, tutto entrerà in una congiuntura nuova e abbagliante, intendendo per «tutto» quello che sai, i mozziconi e le braci di quello che sai, che in sé non è niente o è appena un freddo disordine di cose indifferenti e slegate, prenderebbe un segno diverso e forse stimolante, oh non per tanto...<sup>333</sup>

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>326</sup> *P*, p. 112.

<sup>327</sup> Si vedano, ad esempio, *Comunicazione interrotta* e *Una visita in fabbrica*.

<sup>328</sup> *TP*, p. 163.

<sup>329</sup> Così Lenzini in nota alla *Spiaggia* (V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, cit., p. 249).

<sup>330</sup> In uno scritto su Montale, ad esempio, si legge: «sopraffatto dallo sfavillio della giornata di sole sopraggiunta sull'intero arco montuoso fulgido di neve, vivevo uno di quei momenti di completezza, di piena fusione tra sé e il mondo sensibile, grazie e di fronte ai quali lo spirito desiderante si appaga di se stesso, rifiuta i contorni, sdegnava ogni soccorso specie di parole – dissuasivo com'è dal cimentarsi nella sfida che lo sguardo gli propone» (*TP*, cit., p. 144).

<sup>331</sup> *P*, p. 184.

<sup>332</sup> P. V. MENGALDO, «*La spiaggia*» di Vittorio Sereni, cit., p. 249.

<sup>333</sup> *TP*, p. 187.

L'io rimane solo, dunque, «dopo che tutti se ne sono andati» replicando la situazione della *Spiaggia* che, a sua volta, si apriva con l'affermazione «sono andati via tutti». Non si trova, però, su «una delle minime superfici e residue di contatto con la superstite natura»<sup>334</sup> bensì sulla via commerciale di Francoforte, dove l'assenza del sole, coperto dalla nebbia, fa sì che alle sue macchie si sostituiscano «la fosforescenza» artificiale «d'un quadrante illuminato» e i «cerchi di luce» che «simulano un grande luna-park, una cattedrale, un gigantesco albero natalizio». Anche se movimento di riscatto è lo stesso e coinvolge elementi simili, «i mozziconi e le braci», «calce e cenere», il tutto «che in sé non è niente» e le «toppe d'inesistenza», nell'*Opzione* il fenomeno è precario («oh non per tanto»): manca, infatti, quell'«elemento primordiale, cosmico e mitico che è il mare»<sup>335</sup> che «investe della sua forza» e fonda la continuità con il futuro («parleranno»). Al contrario, l'*editorial-letterato* viene presto interrotto da una voce narrante che portando l'esempio di uno *scrittore* ricorda che il presente sfugge dato che «nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato» e non basta scrivere per redimerlo perché la sopravvivenza vera non è «quella della memoria, non è recupero» bensì «nuova nascita»<sup>336</sup>: «Il ritmo era ormai un rantolo, e neve, bufera sulla Zeil. *Cecidere manus*»<sup>337</sup>.

---

<sup>334</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», cit., p.186.

<sup>335</sup> P. V. MENGALDO, «*La spiaggia*» di Vittorio Sereni, cit., p. 248.

<sup>336</sup> F. FORTINI, «*Gli strumenti umani*», cit., p.187.

<sup>337</sup> *TP*, p. 189.





### III. «È il teatro di sempre, è la guerra di sempre»

#### 1. «Non essere più uno scrittore... Finisce la vita per questo?»

##### 1.1 *Il controcanto della gioia*

Negli *Strumenti umani* la particolarissima pronuncia sereniana, risultato di un percorso decennale, si dispiega al suo massimo grado, producendo «comпонimenti complessi, molteplici, polifonici», poesie che sono «un preciso organismo ritmico» e, al contempo, «stratificano, accavallano, ibridano, involuppano strati emozionali, ricordi, richiami, significati diversi, nessuno dei quali si vuole definire o predomina»<sup>1</sup>. Ciò consente a Sereni di indagare e dare espressione all'«umanesimo gonfio di ingiustizie e di sangue»<sup>2</sup>, alla pena quotidiana, alla «ripetizione dell'esistere»<sup>3</sup> ma anche all'utopia, alla mai sopita speranza e alla gioia; quest'ultima, difficilmente tentata nel Novecento, è uno dei sentimenti – o, meglio, entità – più specifici del suo universo poetico e dagli esiti particolarmente riusciti, come nel caso di *Appuntamento ad ora insolita*:

«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,  
la si porta come una ferita  
per le strade abbaglianti. È  
quest'ora di settembre in me repressa  
per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo  
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,  
un'arma che si reca con abuso, fuori  
dal breve sogno di una vacanza.

Potrei  
con questa uccidere, con la sola gioia...»<sup>4</sup>

La gioia di Sereni differisce dalla contentezza ed ha un carattere ambiguo assimilabile, piuttosto, al *mattino* «dolce e turbatore» della «felicità raggiunta»<sup>5</sup> montaliana; rispetto a questa è, però, un sentimento più violento, pungente, letteralmente straziante come la volpe di Plutarco: è un fardello che «si porta» nella città dalle vetrine luccicanti per la pioggia, in cui ogni riflesso sembra chieder conto al poeta di quell'illecito residuo del «breve sogno di una vacanza». Ma proprio come «quel che piace al mondo», il «breve sogno»<sup>6</sup> che

<sup>1</sup> G. PIOVENE, *Un traguardo nuovo per la poesia italiana*, cit., p. 25.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>3</sup> V. SERENI, *Il piatto piange*, P, p. 166, v. 13.

<sup>4</sup> V. SERENI, *Appuntamento a ora insolita*, *ivi*, pp. 140-41, vv. 25-33.

<sup>5</sup> E. MONTALE, *Felicità raggiunta, si cammina*, in ID., *L'opera in versi*, cit., p. 38 v. 1, 7-8.

<sup>6</sup> F. PETRARCA, *Voi c'ascoltate in rime sparse il suono*, in ID., *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2000, p. 5, v. 14.

tormentava Petrarca, anche la gioia, per quanto effimera, è potente: non solo pungola il soggetto ma può anche, utopicamente, divenire *arma* contro la realtà esterna. Lo stesso nesso petrarchesco di *speranze*, *dolor* e *vaneggiar* sigilla il finale di questa poesia: «“è a questo che penso se qualcuno / mi parla di rivoluzione” / dico alla vetrina ritornata deserta».

La gioia è, poi, una parola intimamente sereniana che si potrebbe annoverare tra i termini che, secondo Zanzotto, egli «ostinatamente rischia» e che «ormai non sarebbero più “seriamente” pronunciabili: se non, forse, in una metafora precostituita che li abbandonasse alla propria deriva, là fuori, a creare uno spazio convenzionale» ma, in quel caso, «si distorcerebbero più visibilmente: da “bellezza” a “beltà”, o meglio da “gioventù” a “giovanezza”, come avviene in una forma però del tutto inconscia nell’amato-rifiutato Saba» o, si aggiunga, ma in modi opposti, nelle poesie dello stesso Zanzotto. Questa capacità di dire si basa sulla «piena coscienza che nessuna situazione della vita concreta è, di fatto, tanto demitologizzata (o deerotizzata) da non basarsi su monconi di miti e di amori che, tutto sommato, non possono non conservarsi tali, e che per essere sentiti come tali devono venire espressi proprio con questi termini, per quanto frusti ed erosi, anche se il mito dell’antimito e del disincanto totale impone delle finte, delle reticenze nei loro confronti»<sup>7</sup>. La gioia è un sentimento primario che può, però, apparire puerile, soprattutto nel Novecento, e che Sereni evoca a volte con pudore, altre con forza proprio perché crede in una sua residua possibilità di esperienza («Non è vero che è rara, – mi correggo – c’è»). Si tratta, però, di una fiducia incerta, in cui il dubbio investe non solo il valore del proprio vissuto ma anche la capacità del linguaggio di esprimerlo: come ha scritto ancora Zanzotto, «*Gli strumenti umani* vanno letti anche come test dello smarrimento, del lungo silenzio; in pochi altri libri tanto si fa avvertire questo silenzio aletterario, nero, insistente come reticenza anche tra le parole». Per essere trovate, infatti, le parole richiedono una lunga attesa, emergono con fatica dalla meditazione interiore e sono, poi, continuamente esposte al rischio dell’incomunicabilità in quanto «oggetto del sarcasmo di vivi non molto convinti del loro vivere e di morti, agri lemuri che in compenso conoscono forse ciò che davvero conta»<sup>8</sup>. Zanzotto a proposito di questo germogliare della parola dal silenzio fa riferimento a *Commiato* di Ungaretti:

Quando trovo  
in questo mio silenzio  
una parola  
scavata è nella mia vita  
come un abisso<sup>9</sup>

<sup>7</sup> A. ZANZOTTO, *Gli strumenti umani*, cit., p. 42. Questo saggio penetra in profondità nella poesia di Sereni ma è anche rivelatore della poetica di Zanzotto, come dimostrano i termini *beltà* e più avanti «ultra e altre» (*ivi*, p. 47).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>9</sup> G. UNGARETTI, *Commiato*, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 96.

Gli stessi versi vengano citati da Sereni in avvio ad una *Conversazione di estetica*, tenuta alla fondazione Corrente nel 1980<sup>10</sup> e fatti seguire dalla precisazione: «lascerei da parte lo scavo e l'abisso per portare l'attenzione sul silenzio e sul trovare» e dalla domanda «trovare è anche cercare? Il trovare presuppone il cercare?». La ricerca è, infatti, essenziale per Sereni per cui la realtà non è un possedimento certo ma un centro di tensione, anelato ma sempre solo lambito: le sue poesie dicono, così, un'esperienza e assieme la sua lunga indagine, i ricordi, gli aspetti contraddittori, situandosi sul «crinale tra due versanti di sperpero – precedente e successivo – della parola»<sup>11</sup>. Il testo di Ungaretti suscita, però, anche un'altra osservazione circa:

l'insinuarsi nel testo della coscienza dell'atto poetico come fenomeno ed evento e dei modi di questo. Il fatto non era nuovo, se ne trovano tracce più che lampanti a partire dagli stilnovisti. Ma quando la coscienza del fenomeno e dei suoi modi fa corpo col testo e addirittura la riflessione sul farsi del testo si pone come oggetto del testo stesso, eccoci allora davanti a un sintomo ricorrente e tipico del nostro tempo, a volte in modi inquietanti per non dire prevaricanti<sup>12</sup>.

L'intervento di Sereni rispecchia alcune posizioni e questioni proprie dell'ultima fase della sua produzione, in cui il rapporto da sempre problematico tra linguaggio ed esperienza conosce una rinnovata crisi. La riflessione sulla poesia si articola, come gli è proprio, non in astratto<sup>13</sup> ma a partire dal modo di comporre di alcuni poeti quali Seferis a cui importa «stabilire *la cosa* e la sensazione della cosa, tenere lo sguardo su questa, sapere che attorno le si è formata una tensione, la quale non può non implicare un lavoro – [...] sebbene resti in gran parte invisibile – di accentuazioni, riduzioni scarti e di nuovo accentuazioni»<sup>14</sup> oppure Roussel che, invece, «ha lavorato a formare miti, ossia favole, ossia invenzioni di vicende, a *partire dalle parole*»<sup>15</sup> secondo un «processo essenzialmente associativo» di «spunti episodici, trovate narrative»<sup>16</sup>. Sono, però, i procedimenti compositivi di Ponge a essere più a lungo analizzati per articolare ulteriormente il rapporto tra parola e cosa: Sereni si sofferma, infatti, su alcune delle «minute manoscritte e dattilografate di una poesia in prosa *La figure sèche*» che hanno accompagnato il decennale lavoro sul testo e che sono state

137

---

<sup>10</sup> La conversazione tenuta il 27 maggio 1980 è stata pubblicata col titolo di *Il lavoro del poeta* (“Poetiche”, 3, 1999, pp. 331-51).

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 332.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>13</sup> Come scrive Sereni in *Esperienza della poesia*: «Nessuno più di un poeta è adatto a dire cose concrete sulla poesia. Per contro, nessuno è meno adatto di lui a enunciare verità che escano da un ordine affatto personale ed entro certi limiti utili a lui solo e a lui solo necessarie. “Non mi sono mai concesso,” ha detto Valéry che di cose universali s'intendeva, non foss'altro per la tensione costante verso quelle “non mi sono mai concesso la pretesa di prescrivere, né di proibire, qualcosa a qualcuno, in materia di letteratura, d'arte o di filosofia. Quello che ho permesso e proibito a me stesso, fu sempre a titolo di convenienza o d'esperienza”» (*TP*, p. 27).

<sup>14</sup> V. SERENI, *Il lavoro del poeta*, cit., pp. 334-35.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 337.

raccolte nel volume «*Comment une figure de paroles et pourquoi*, apparso nella collezione “Digraphe” dell’editore Flammarion, 1977»<sup>17</sup>. Questi materiali mostrano un «prolungato sforzo definitorio per approssimazione»<sup>18</sup> che ha per obiettivo il fico, coerentemente con la posizione espressa dal poeta nel titolo di un suo libro, *Le parti pris des choses*; nel procedere dell’elaborazione, tuttavia, acquista sempre più importanza la questione del linguaggio, «tema che il testo non si proponeva in origine, ma al quale ha finito col tendere, per naturale sviluppo, a partire dalla *cosa*»<sup>19</sup>. Nelle varie stesure Ponge si mostra «tutto preso da questo corpo a corpo tra oggetto e parola» al punto da spostarvi gradatamente «la sostanza del testo, proponendoci il piccolo e appassionante romanzo di come di volta in volta la parola nasca al testo, se così si può dire, e muoia al testo o nel testo»<sup>20</sup>.

Il rapporto tra linguaggio e realtà appare, dunque, reciproco e la poesia sembra risultare dall’oscillazione tra questi due poli, come ribadisce in chiusura la citazione di Valéry: «a volte è una volontà di espressione ad aprire la partita, un bisogno di tradurre ciò che si sente; ma a volte, al contrario, è un elemento formale, un abbozzo di espressione a cercare a sé la propria causa, a cercarsi un senso nello spazio dell’anima..»<sup>21</sup>. Anche i componimenti dello stesso Sereni hanno, alla base, un’esperienza che è costituita da un fatto autobiografico come da una lettura, una citazione, una figura. La parabola del testo di Ponge è emblematica, però, non solo dell’intima relazione tra parola e cosa, ma anche della tendenza tipicamente moderna di fare del problema del linguaggio materiale di poesia. Lo stesso Petrarca strenuamente annotava e correggeva i propri componimenti ma, si chiede Sereni, «che ne direste di un Petrarca che assorbisse nel testo quelle annotazioni? Impensabile, non è vero?»<sup>22</sup>; nel Novecento, invece, «la dichiarata, portata alla luce, espressa fatica che il lavoro comporta» diventa «parte essenziale» del lavoro stesso, al punto che alla reciprocità di parola e cosa si sostituisce quella «tra il testo e la sua elaborazione»<sup>23</sup>.

Anche i modi aperti e inclusivi degli *Strumenti umani* mostrano la «fatica che il lavoro comporta», non nella forma ungarettiana dell’abisso – «lasciamolo perdere» aveva detto Sereni a proposito del *Congedo* – ma in quella del dubbio, delle esitazioni, delle pause. Se l’evidenza è, come la definisce Ponge, «la qualità di ciò di cui io so che lo ignoro e sempre ignorerò, la qualità di ciò di cui il mio spirito dispera e di cui a ogni incontro il mio corpo

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 340.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 342-43.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 350.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 349.

prova la meravigliosa e singolare, la singolare irriducibilità al mio spirito», se l'esperienza è l'alterità che si cela e che sfugge «alla conoscenza (alla definizione)»<sup>24</sup>, la poesia non può che mostrare la lunga ricerca assieme ai suoi risultati. Per il poeta francese questa dinamica è *rassicurante* più che *conturbante* perché produce una gioiosa indistinzione di bella e brutta copia, di poesia e abbozzo. Risset, nella sua introduzione al *Partito preso delle cose*, spiega così questo punto:

poiché in un certo senso nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è: anche il minimo germogliare di pensiero e di linguaggio (di pensiero alle prese con il linguaggio) è tensione verso la formulazione compiuta, irraggiungibile e quindi, in definitiva, equivalente ad essa. Anche quando la frase rimane incompiuta, anche quando il saltatore ricade sulla sbarra, o si ferma nell'istante prima di saltare, c'è nella sua partenza tutta la quantità, tutta la qualità dell'energia che caratterizza l'atto di espressione. E il risultato conta meno di questo passaggio di energia<sup>25</sup>.

Sereni, invece, pur partecipando della «tensione verso la formulazione compiuta», non può considerare l'energia più importante dell'atto, e vive, al contrario, con tormento e intensità le lunghe fasi di elaborazione dei suoi componimenti che spesso sono fasi di silenzio, non riempite dalla scrittura degli abbozzi. Il rischio nell'indistinzione di testo preparatorio e definitivo è, infatti, quello di produrre poesie avviluppate su sé stesse e sul proprio farsi, prive di tensione all'espressione e alla comprensione della realtà. Si tratta, per Sereni, di un problema etico oltre che estetico, una questione complessa perché la volontà di dire deve fare i conti con un dubbio sempre più drammatico sulla sua possibilità, il sospetto di uno scollamento tra linguaggio e cosa che in questo intervento si formula nei termini: «sarebbe dunque questo il lavoro? Il percorso da compiere per giungere alla verità della cosa? Galileianamente provando e riprovando, in una successione di tentativi e di scarti per via di negazione? Come se la cosa fosse lì ad aspettare con pazienza nel suo mistero che si venga ad ammirarla e amarla?»<sup>26</sup>. Il timore è che mentre si cerca di comprendere la realtà, questa sfugga, si perda radicalmente e che la poesia non sia più il fiorire del linguaggio attorno ad un'esperienza mai totalmente dicibile e la verifica di quel fiorire ma una costruzione ripiegata su sé stessa, simile a quella di Roussel, in cui la scrittura ha il solo fine di essere scritta.

---

<sup>24</sup> Il passo è citato da Sereni nel suo intervento e prosegue «voglio rilanciare il fico nel paradiso dell'esistenza, nel paradiso di ciò che il corpo conosce a spese dello spirito. Il paradiso è per definizione perduto» (*ivi*, p. 347).

<sup>25</sup> Anche questa citazione è fatta da Sereni (*ivi*, p. 341).

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 349.

## 1.2 «I nomi si ritirano dietro le cose»

L'allontanarsi del mondo dalle parole impone, dunque, anche a Sereni di compiere in una certa misura il percorso di Ponge e di porre sempre più esplicitamente il problema del linguaggio, per poter scrivere. In *Stella variabile* si moltiplicano, così, le riflessioni metapoetiche e l'indagine sui nomi va di pari passo alla verifica di quei presupposti che ne rendevano possibile la pronuncia negli *Strumenti umani*. Il discorso espone i suoi materiali più che organizzarli in strutture compatte, indica il divario tra parola e cosa e cerca nei suoi interstizi la possibilità di dire:

Un giorno a più livelli, d'alta marea  
– o nella sola sfera del celeste.  
Un giorno concavo che è prima di esistere  
sul rovescio dell'estate la chiave dell'estate.  
Di sole spoglie estive ma trionfali.  
Così scompaiono giorno e chiave  
nel fiotto come di fosforo  
della cosa che sprofonda in mare.

Mai la pagina bianca o meno per sé sola invoglia  
tanto meno qui tra fiume e mare<sup>27</sup>.

140

La ripetizione, che è il modulo con cui Sereni saggia la consistenza delle esperienze e dei termini chiamati a nominarle, puntella qui un discorso che continua a smentire e negare i suoi elementi: il *giorno* è «a più livelli, d'alta marea / – o nella sola sfera del celeste», alternativamente plurimo o unico, nel mare o nel cielo; è, poi, *concavo*, «la chiave dell'estate» si trova nel suo *rovescio*, le «sole spoglie estive» sono, però, *trionfali* e tutto nel finale scompare, «giorno e chiave», sole e mare. Si consuma, così, una comprensione che avviene solo in negativo: se l'essenza precede l'esistenza, la «chiave dell'estate» si dà in un giorno d'autunno, dura solo lo spazio di un endecasillabo e lascia, poi, una «pagina bianca o meno» che mai «per sé sola invoglia». La poesia di *Stella variabile* è, come hanno notato Fortini e Mengaldo, più metafisica che esistenziale e la crisi del linguaggio va ricollegata al venir meno dell'esperienza come tramite alla conoscenza. In un componimento degli *Strumenti umani* come *Situazione*, infatti, tra «il luogo / comune e il suo rovescio / sotto la volta che più e più s'imbruna» si trova l'io come punto di contatto («io sono tutto questo»), anche se ne viene denunciata l'impotenza («ma non può nulla contro un solo sguardo / di altri, sicuro di sé che si accende / dello sguardo mio stesso / contro gli occhi colpevoli / contro i passi furtivi che ti portano via»<sup>28</sup>). In questi versi, invece, il soggetto è scomparso e nel

<sup>27</sup> *Un posto di vacanza*, P, p. 223, I, vv. 1-10.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 138, vv. 15-22.

corso del poema *Un posto di vacanza*, il suo *mito* che da sempre si era dichiarato *esile* viene messo radicalmente in discussione, assieme agli altri residuali «monconi di miti e di amori» che secondo Zanzotto sorreggevano la parola nella raccolta precedente: Sereni accoglie, infatti, il rimprovero di Fortini secondo cui «non sempre giovinezza è verità»<sup>29</sup> e vi aggiunge che «amare non sempre è conoscere»<sup>30</sup>. Significativamente, poi, in questa poesia, gli interlocutori che, come spesso in Sereni, personificano un'istanza antagonista, chiedendo conto all'io del suo agire o delle sue convinzioni, sono scrittori e interrogano il soggetto sulla sua attività di poeta: l'epigramma di Fortini che viene riportato nel testo si conclude, infatti, con «strappalo quel foglio bianco che tieni in mano»<sup>31</sup>, i versi di quel «quel negro che ho tradotto» recitano:

*«Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle cose: come puoi conoscerle?» dicono ridendo gli scribi e gli oratori quando tu...»<sup>32</sup>*

e le parole di Vittorini sono:

«Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?».  
 «Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.  
 «Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole.»  
 Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire<sup>33</sup>.

La speranza non ha del tutto abbandonato questi versi e, al contrario, Sereni sembra, inizialmente, affidarla proprio a questo poema: «chissà che di lì traguardando non si allacci nome a cosa / ... (la poesia sul posto di vacanza)»<sup>34</sup>. Scrivere è, del resto, sempre un azzardo, condizionato da un dubbio che ha lungamente afflitto il poeta ma che qui sfocia in una paradossale autocensura: «non scriverò questa storia»<sup>35</sup>, «non scriverò questa storia – mi ripeto, se mai / una storia c'era da raccontare»<sup>36</sup>. Il poema espone, dunque, quella tentazione al silenzio che prima era solo avvertiva nello spazio tra le parole, perché ritiene i propri strumenti non più adeguati al compito di esprimere e conoscere:

Non sapevo, non so  
 niente di queste cose. Vorrebbe  
 conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo,  
 vivendole, e non per svago: a questo patto solo.  
 A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori  
 di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 223, I, v. 13.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 233, VII, v. 9.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 223, I, v. 14.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 224, I, vv. 36-39.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 231, V, vv. 39-42.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 224, I, vv. 22-23.

<sup>35</sup> *Ibidem*, v. 27.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 225, II, vv. 11-12.

per sprofondare in altri sonni senza tempo,  
per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,  
di quanti vi spende anni l'occhio intento  
all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino  
freddati nel nome che non è  
la cosa ma la imita soltanto<sup>37</sup>.

Nel finale torna la condizione che inizialmente si era indicata come favorevole alla comprensione, il «rovescio dell'estate» ma se ne ribadisce l'estraneità al soggetto («se non fosse così tardi»<sup>38</sup>). La sfiducia non investe dunque la possibilità conoscitiva e di espressione in senso universale, ma si appunta sul poeta che sta scrivendo il componimento. Come ha detto Fortini, «il posto di vacanza, quasi tragico perno vuoto, si fa allegoria di una esistenza, con i suoi impossibili appelli al diverso, lo scacco della volontà e della illusione, il deriso recupero memoriale e formale. È il ritorno, al di là della illusione, ad una terra accettata *perché* sul punto di essere lasciata ad altri»<sup>39</sup>. Proprio perché l'io non può essere altro che sé stesso, Sereni è poeta solo a suo modo: denunciare l'inadeguatezza dei propri strumenti non apre ad una poesia nuova ma al silenzio, come scrive in una lettera a Fortini del 25 ottobre 1962:

io ti ho sempre invidiato la tenacia intellettuale, la reale passione che ti spinge alla totalità o piuttosto all'organicità di quello che studi, progetti, fai. *Tu non fallirai mai nell'insieme di te stesso*, anche se non dovessi più scrivere un verso. Io sono attaccato a questa sola possibilità di esprimermi scrivendo i pochi versi che scrivo. Quello io posso dare *agli altri* – salvo che a questo e a quello sul piano strettamente umano, confidenziale e privato – è tutto qui, è appeso a questa possibilità. E a volte sembra cosa infinitamente piccola e improbabile. Ieri tu mi avevi fatto credere per un momento che è invece qualcosa e che ha un significato, una possibilità di resistere<sup>40</sup>.

La messa in discussione della «sola possibilità di esprimersi» fa sì che questi versi per poter dire debbano continuamente denunciare i propri limiti («qui si rompe il poema sul posto di vacanza / travolto da tanto mare →»<sup>41</sup>); lo scrittore diventa, dunque, *scriba* che non solo non sa uscire dal linguaggio:

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 232, VI, vv. 10-21.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 233, vv. 25, 27.

<sup>39</sup> F. FORTINI, *Un posto di vacanza*, cit., p. 203. Si veda a questo proposito anche una lettera di Sereni a G. Palli Baroni: «gli *Strumenti* sono i mezzi, gli espedienti, avvertiti [...] precari o insufficienti, con cui noi – umani, umanità – intratteniamo il rapporto col reale, storia inclusa. Il *Posto* è il terreno sul quale si misura tale rapporto e danno incerta prova, tentata e ritentata sempre, mai veramente soppressi, mai veramente decisivi, gli strumenti di cui sopra – e tra questi la memoria come l'amore, la bellezza naturale come la storia individuale, la poesia come tutte queste cose. Il finale del *Posto* è per metà una sconfessione di quegli strumenti e per metà un augurio. L'augurio che l'energia implicita all'uso di quegli strumenti venga assorbita nella singola persona e nei rapporti tra le persone, insomma in una umanità rinnovata – una volta per tutte sbarazzata di quegli strumenti» (*Per "una umanità rinnovata": una lettera inedita di Vittorio Sereni*, "Letteratura italiana contemporanea", viii, 22, settembre-dicembre 1987, p. 115).

<sup>40</sup> V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, cit., pp. 20-21.

<sup>41</sup> *P*, p. 227, II, vv. 60-61.



Mai così – si disse rintanandosi  
tra le ripe lo scriba – mai stato  
così tautologico il lavoro, ma neppure mai  
ostico tanto tra tante meraviglie<sup>42</sup>.

ma non sa nemmeno, con le parole, riempire il vuoto:

(Che fosse in ansie per Angeliche fuggenti  
o per tornanti Elene? Si potrebbe sopporlo.  
Ma non si creda – benché questo assomigli  
a un gran male d’amore e se ne accresca a volte –  
non si badi all’implorante dalle rive,  
sa essere buon simulatore.  
Di fatto si stremava su un colore  
o piuttosto sul nome del colore da distendere  
sull’omissione, il  
mancamento, il vuoto:  
                                  l’amaranto,  
luce di stelle spente che nel raggiungerci ci infuoca  
o quale si riverbera frangendosi su un viso  
infine ravvisato, mentre la barca vira...)43.

Questo paradosso di scrivere l’impossibilità di esprimere, di fare della riflessione sulla  
poesia materiale di poesia è per Sereni, come si leggeva nel suo commento su Ponge,  
qualcosa di, al fondo, insoddisfacente:

Pensavo, niente di peggio di una cosa  
scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,  
e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione.  
Non c’è indizio più chiaro di prossima vergogna:  
uno osservante sé mentre si scrive  
e poi scrivente di questo suo osservarsi.  
Sempre l’ho detto e qualche volta scritto:  
segno, mi domandavo, che la riserva è quasi a secco,  
che non resta, o non c’era, proprio altro?  
Che fosse e sia un passaggio obbligato? Mi darebbe coraggio<sup>44</sup>.

La ripetizione diventa, qui, simbolo dello scacco in cui si trova il poeta e la figura  
etimologica l’emblema del linguaggio che gemina da sé stesso. Forse è un approdo  
inevitabile, «che altri, benevoli, hanno visto come un’apertura o una svolta; e che io – vorrei  
sbagliarmi – vedo caso mai come una fine, e magari fosse la fine di una follia senza  
rimpianto per questo»<sup>45</sup>.

I vuoti che, come scrive Fortini, «hanno cominciato a prendere sempre più spazio, a  
disgregare il “compatto poema” dell’esistenza»<sup>46</sup> affettano anche la tessitura della poesia,

---

<sup>42</sup> *Ini*, p. 228, IV, vv. 1-4.

<sup>43</sup> *Ini*, p. 229, IV, vv. 24-36.

<sup>44</sup> *Ini*, p. 230, V, vv. 8-17.

<sup>45</sup> Così Sereni in una lettera a Giuseppe Surian dell’11 novembre 1974 riportata in apparato a *P*, p. 586.

<sup>46</sup> F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 190.

tanto che lo stesso critico ha parlato per *Un posto di vacanza* di «fittizia distensione narrativa»<sup>47</sup>: il discorso tende, infatti, ad agglutinarsi, interrompersi, riprendere, variare cadenze, metri, ritmo. I versi sono, poi, spesso rotti in più punti dagli a capo, quasi a raffigurare graficamente la «mappa del reale divorata dalle termiti dell'annichilimento»<sup>48</sup>:

Sentire  
cosa ne dicono le rive  
(la sfilata delle rive  
le rive  
come proposte fraterne:  
ma mi avevano previsto sono mute non inventano niente per me).  
Pare non ci sia altro: il mio mutismo è il loro<sup>49</sup>.

Significativamente, poi, ritornano in *Stella variabile* moduli più concentrati ed ellittici, propri del *Diario*, in forme, però, più frante, che negano ogni forma di «risarcimento melodico»<sup>50</sup> della poesia di fronte al nulla. Si pensi, ad esempio, a *Fissità*:

Da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare  
solo una striscia di esistenza  
in controluce dalla foce.  
Quell'uomo.  
Rammenda reti, ritinteggia uno scafo.  
Cose che io non so fare. Nominarle appena.  
Da me a lui nient'altro: una fissità.  
Ogni eccedenza andata altrove. O spenta<sup>51</sup>.

144

È questa una poesia costruita per sottrazione: nel suo breve corso, gli elementi dei primi versi (l'«ombra in bilico tra fiume e mare», la «striscia di esistenza / in controluce dalla foce») sembrano dissolversi, tanto che quando l'io torna a verificare la distanza tra sé e l'altro trova, nel finale, solo «una fissità», quasi che nel «nominare appena» «quell'uomo» e le sue attività («rammenda reti, ritinteggia uno scafo») siano andati perduti. L'esistenza si è ridotta all'immobilità, la sintassi non sa più articolare il vuoto ma solo indicarne la forza nelle frequentissime pause: predomina, dunque, lo stile nominale («da me a quell'ombra in bilico tra fiume e mare / solo una striscia di esistenza», «da me a lui nient'altro: una fissità»), l'asciuttezza («rammenda reti, ritinteggia uno scafo»), i modi epigrafici («quell'uomo», «o spenta»).

La distanza maggiore tra *Gli strumenti umani* e *Stella variabile* si misura, forse, soprattutto nel carattere sempre più definitivo della scomparsa, non risarcibile nemmeno in un ipotetico – e utopico – futuro. La morte appare, così, non come il dominio dell'esperienza

<sup>47</sup> F. FORTINI, *Un posto di vacanza*, cit., p. 201.

<sup>48</sup> F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 192.

<sup>49</sup> P, p. 225, II, vv. 12-16.

<sup>50</sup> F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 194.

<sup>51</sup> P, p. 236.

passata ma non del tutto perduta, che ancora potrebbe manifestarsi in improvvisi ritorni, inaspettate aggregazioni, bensì come nulla. L'io che nell'ultima poesia della raccolta del '65 assiste ai «segnali / di loro che partiti non erano affatto» e che «parleranno»<sup>52</sup>, si ritrova, all'inizio del libro successivo, ad essere lui osservato e annoverato nella schiera dei morti in

*Quei tuoi pensieri di calamità*

e catastrofe  
nella casa dove sei  
venuto a stare, già  
abitata  
dall'idea di essere qui per morirci  
venuto  
– e questi che ti sorridono amici  
questa volta sicuramente  
stai morendo lo sanno e perciò  
ti sorridono<sup>53</sup>.

La scomparsa del soggetto, però, non è ancora definitiva, né l'io si arrende sempre alla propria dissoluzione. La speranza che è *recidiva* può, infatti, affiorare all'improvviso e tornare a tentare il poeta, ad esempio, in un viaggio in macchina, di ritorno dal posto di vacanza, sollecitata dal fatto che, a volte, passare dall'uno all'altro versante degli Appennini comporta anche il ritrovarsi inaspettatamente in un tempo meteorologico diverso da quello appena lasciato. La morte che è sentita vicina («tempo dieci anni, nemmeno / prima che rimuoa in me mio padre»<sup>54</sup>) può, allora, forse essere essa stessa valico che conduce ad un circolo di pienezza:

Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –  
sappilo che non finisce qui,  
di momento in momento credici a quell'altra vita,  
di costa in costa aspettala e verrà  
come di là dal valico un ritorno d'estate<sup>55</sup>.

L'ipotesi, si potrebbe dire, non resiste, però, alla prova dei fatti:

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità  
tendo una mano. Mi ritorna vuota.  
Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Ancora non lo sai  
– sibila nel frastuono delle volte  
la sibilla, quella  
che sempre più ha voglia di morire –  
non lo sospetti ancora  
che di tutti i colori il più forte  
il più indelebile  
è il colore del vuoto?<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> *La spiaggia, ivi*, p. 184, vv. 6-7, 14.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>54</sup> *Autostrada della Cisa, ivi*, p. 261, vv. 1-2.

<sup>55</sup> *Ibidem*, vv. 9-13.

La sibilla che ha chiesto ad Apollo la vita eterna ma senza gioventù preferisce morire, ammonisce il poeta circa la forza del vuoto, che sopravanza ogni illusione di pienezza. Se alla gioia che lo dileggia, chiedendogli conto della sua fede nella vitalità dell'esperienza, Sereni risponde difendendosi, qui non c'è replica possibile all'interlocutrice e al «vuoto» con cui si conclude il suo discorso. In *Appuntamento a ora insolita* il dubbio sulle proprie convinzioni non scalfisce la poesia come strumento di indagine e di verifica delle stesse; nei componimenti di *Stella variabile*, invece, «si arriva a fare quello che sempre avremmo dichiarato di non voler fare: a porci il *disagio* come unico oggetto ancora praticabile»<sup>57</sup> e per questo lo stesso scrivere viene messo in discussione. Difendere la gioia («non è vero che è rara») significa difendere la poesia, il nome, la cosa e il loro residuo legame, ma quando l'unica esperienza possibile sembra essere quella dell'assenza, qual è il senso di comporre versi?

Non ritengo la parola consolazione giusta, potrei usare recupero ma sarebbe ancora un'espressione approssimativa. È piuttosto la sensazione di mettere a fuoco ricordo e conoscenza. Non si tratta soltanto del ritorno della persona, della cosa, del luogo, è la certezza – sia pure in termini transitori ed effimeri – di aver raggiunto quella verità, di aver fatto diventare verità la memoria

146

così Sereni risponde a Paola Lucarini che, in un'intervista del 1982, afferma che «reminescenze e visitatori vengono a consolarci di molte perdite»<sup>58</sup>, ma sono parole che potrebbero essere estese a spiegare il significato di alcuni dei suoi ultimi componimenti, come, ad esempio, *Niccolò*. La poesia si apre con la denuncia di una scomparsa che è anche il venir meno di un sentimento, di un modo della nobiltà d'animo e della parola che lo indica:

Quattro settembre, muore  
oggi un mio caro e con lui cortesia  
una volta di più e questa forse per sempre<sup>59</sup>.

Sereni indaga la consistenza di questa mancanza raccontando:

Ero con altri un'ultima volta in mare  
stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse  
a pieno cielo una nuvola immensa,  
definitiva, ma solo un vago di vapori  
si ponesse tra noi, pulviscolo  
lasciato indietro dall'estate  
(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là  
affaticato a raggiungerci, a rompere  
lo sbiancante diaframma)<sup>60</sup>.

---

<sup>56</sup> *Imi*, pp. 261-62, vv. 21-31.

<sup>57</sup> Lettera di Sereni a Giuseppe Surian dell'11 novembre 1974 riportata in apparato a *P*, p. 586.

<sup>58</sup> Parte dell'intervista uscita in "Firme nostre" nel settembre del 1982 si legge nell'apparato di *P*, p. 839, da cui si cita.

<sup>59</sup> *Imi*, p. 234, vv. 1-3.

Ogni enunciazione va sfumata, corretta, verificata per un poeta che è sempre pronto a stupirsi, ricredersi: così, la cortesia è morta «forse per sempre» e il soggetto si trova in mare «un'ultima volta». Non c'è, poi, «una nuvola immensa, / definitiva, ma solo un vago di vapori», un *pulviscolo*: la morte che incombe sulle anime, sui «tanti spettri chiari», parrebbe non essere un tutto compatto ma lasciare spiragli, *segnali*, verrebbe da dire, «che partiti non erano affatto»<sup>61</sup>; il fantasma di Niccolò, effettivamente, «era là / affaticato a raggiungerci, a rompere / lo sbiancante diaframma» ma non arriva a manifestarsi, rimanendo, invece, confinato tra parentesi anche perché il poeta ne sente la presenza ma non sa ancora della sua morte. La speranza di un riscatto futuro che informa l'ultima poesia degli *Strumenti umani* è, però, negata nei versi successivi, con un rimando esplicito:

Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori  
lungo tutta la costiera spingendoci a quella  
detta dei Morti per sapere che non verrai<sup>62</sup>.

Il futuro appare, qui, una dimensione preclusa e persino la spiaggia che, per la sua denominazione, parrebbe essere il luogo ideale del ritorno, offre solo la certezza della sua impossibilità. Rimane, così, unicamente il presente della consapevolezza:

Adesso

che di te si svuota il mondo e il *tu*  
falsovero dei poeti si ricolma di te  
adesso so chi mancava nell'alone amaranto  
che cosa e chi disertava le acque  
di un dieci giorni fa  
già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,  
i nomi si ritirano dietro le cose  
e dicono no dicono no gli oleandri  
mossi dal venticello<sup>63</sup>.

147

La scomparsa dell'amico, non risarcibile e non riscattabile, marca di nuovo la frattura tra l'io e il mondo, provocando la caduta degli elementi a cui il soggetto affida generalmente le sue speranze: il cercare («sospesa ogni ricerca») la poesia («i nomi si ritirano dietro le cose») e le piante («e dicono no dicono no gli oleandri»). Quest'ultime, come spiega lo stesso Sereni, «con la loro analogia di fondo con le linee fondamentali della nostra sorte» rappresentano «un'ipotesi che si sviluppa diversamente rispetto a una origine comune, che tende ad altro sogna altro gesticola altro s'inquieta di altro, ma in modo tanto più semplice,

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, vv. 4-12.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 184, vv. 6-7.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 234, vv. 13-15.

<sup>63</sup> *Ibidem*, vv. 15-24.

netto, lineare»<sup>64</sup>. Gli *oleandri* che ripetono il loro no sembrano smentire ogni alternativa e lasciano il poeta nella consapevolezza («adesso so») della mancanza. Se come scrive Fortini, le «toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce»<sup>65</sup> della *Spiaggia* sono anche un riferimento «a una parola poetica assoluta» e il *parleranno* è da intendersi anche come un'«affermazione di fede nel potere della poesia», i versi di *Niccolò* non si fanno più forieri della «profezia di resurrezione – nuova nascita delle parti “condannate” e ammutolite dagli uomini e nell'uomo»<sup>66</sup>. La poesia sembra, ora, trovare il suo valore nell'«aver fatto diventare verità la memoria»: «il *tu* falsovero dei poeti si ricolma di te», l'assenza paradossalmente riempie il vuoto delle parole e conferisce loro una nuova forza di significare.

E poi rieccoci  
alla sfera del celeste, ma non è  
la solita endiadi di cielo e mare?  
Resta dunque con me, qui ti piace,  
e ascoltami, come sai<sup>67</sup>.

Non è più sulla spiaggia che il poeta ritrova i suoi morti, ma nell'indistinzione, nella «solita endiadi di cielo e mare»; lì il dialogo può ancora istaurarsi, l'amicizia resistere anche se, forse, non più proteggere dall'estraneità come in *Anni dopo* («e tu resta e difendici amicizia»<sup>68</sup>).

148

### 1.3 «Felicità del sughero abbandonato / alla corrente»

*Niccolò* riassume, dunque, alcuni dei tratti propri dell'ultimo Sereni: la messa in discussione dei propri valori (l'amicizia, l'esperienza, la memoria, la poesia), l'incrinarsi della speranza di fronte al nulla ma anche il reagire alla crisi, il tentativo di salvare lacerti significativi, il fare poesia nonostante la crisi del linguaggio. I frequenti richiami ai componimenti degli *Strumenti umani* sono, poi, un altro aspetto del carattere necessariamente metapoetico di questa poesia, che non può verificare i propri valori senza

<sup>64</sup> *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale*, TP, p. 100; si pensi anche ai versi iniziali di *Ancora sulla strada di Zenna*: Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?

Forse perché ridicono che il verde si rinnova  
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?

Ma non è questa volta un mio lamento  
e non è primavera, è un'estate,  
l'estate dei miei anni. (P, p. 113, vv. 1-6).

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 184, vv. 11-12.

<sup>66</sup> F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 194.

<sup>67</sup> P, pp. 234-35, vv. 25-28.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 118, v. 12.

riflettere anche sulle parole che li designano. Così, se la raccolta del '65 segnava un ritorno sui luoghi (*Ancora sulla strada di Zenna, Ancora sulla strada di Creva*), *Stella variabile* riprende i testi del passato, e la ripetizione non dà sostanza alle esperienze ma al contrario ne svela l'inconsistenza o l'errore.

Lo stesso atteggiamento è alla base anche della coeva produzione in prosa: i due scritti narrativi più importanti *Il sabato tedesco* e *Ventisei* tornano, infatti, rispettivamente sull'*Opzione* e sui testi dedicati all'Algeria; questi due racconti, inoltre, sono strettamente legati a *Stella variabile*: il primo include alcune poesie mentre il secondo compariva nella prima edizione della raccolta. Ma la riflessione sulla scrittura e la crisi dell'esperienza sono, più in generale, temi che Sereni affronta anche nelle prose<sup>69</sup>, sebbene spesso in forme più ironiche, oblique e meno drammatiche. Ad esempio, l'insoddisfazione per l'approcciare il mondo sempre per il tramite delle parole che emerge in *Fissità* («cose che io non so fare. Nominarle appena») o in *Un posto di vacanza* («Non sapevo, non so / niente di queste cose. Vorrebbe / conoscerle l'istinto solo standoci in mezzo, / vivendole, e non per svago: a questo patto solo») viene così espressa in apertura al proprio *Autoritratto*:

Sono senza dubbio un meteoropatico. Tanto più ora che mi sento in disaccordo con tre delle quattro stagioni che formano l'anno: vorrei che fosse sempre estate e che nessuna anomalia atmosferica venisse a turbarla. Essere in disaccordo con le stagioni significa essere in disaccordo con l'esistenza a cominciare da sé stessi. Scrivere fa parte dell'esistenza sebbene io abbia qualche dubbio in proposito. Il dubbio deriva, a seconda dei casi, dall'ipotesi di un di più di vitalità che lo scrivere rappresenta oppure, all'opposto, dal sintomo di incompletezza, di non adeguata attitudine a vivere pienamente. Anche questa è meteoropatia<sup>70</sup>

149

La distanza tra il soggetto e la realtà è qui articolata nella forma di un'asincronia stagionale: l'estate, il tempo della pienezza, di cui in *Stella variabile* si trova il *rovescio*, è desiderata perpetua e questo stesso desiderio diviene la prova di una carenza dell'io. L'essere meteoropatici significa, infatti, non saper vivere adeguatamente e questo disturbo è particolarmente grave nel poeta che non solo dissente dal fuori da sé ma dubita anche del suo stesso mestiere di scrivere. Il finale di questo brano nel riprenderne l'inizio chiude circolarmente lo scacco del soggetto, concludendo in maniera quasi sillogistica un'argomentazione che, servendosi della figura dell'anadiplosi («essere in disaccordo con l'esistenza [...] scrivere fa parte dell'esistenza»; «qualche dubbio in proposito. Il dubbio deriva»), enumera lucidamente le mancanze dell'io. La drammaticità dell'«essere in disaccordo con l'esistenza a cominciare da sé stessi», della «non adeguata attitudine a vivere

---

<sup>69</sup> Sereni continua il diario intermittente degli *Immediati dintorni* di cui prepara una seconda edizione uscita postuma e al contempo infittisce gli scritti di carattere più narrativo che avrebbe voluto riunire sotto il titolo di *La traversata di Milano*.

<sup>70</sup> TP, p. 109.

pienamente» è compensata, però, dall'ironia dell'immagine del *meteoropatico* e dalla quasi puerile rivendicazione «vorrei che fosse sempre estate».

La differenza di tono tra prosa e poesia è ancora più evidente nel caso di *Un qualcuno che poi è Luciana*, un brano che racconta la nascita di *Quei tuoi pensieri di calamità*. All'angoscia racchiusa nei versi per il sentirsi morire e il leggerne la conferma nei sorrisi degli amici si sostituisce il fastidio per il fatto che

la G. ha chiamato gente del vicinato, miei colleghi e compagni di confino, mogli e figli anche infanti o quasi, un giorno dopo colazione per tirarmi su. Si è mangiato torta fatta da lei e bevuto vino comprato apposta. Solo lei poteva avere un'idea simile. Sembra che abbiano gradito. [...] Stavo in mezzo a questo raccogliaccio, non so che cosa abbiano pensato della mia aria che forse era di uno capitato lì per caso, con la testa ad altro. Ero come a letto un vecchio malato che non si alzerà più e intorno ha i nipoti ma non parla<sup>71</sup>.

La contrapposizione tra l'io e gli altri assume, dunque, un tono familiare, la visita è quella, poco gradita, dei vicini e l'unica preoccupazione del poeta sembra rivolta alla figlia: «mi sono guardato attorno per vedere se c'era la piccola, come ancora la chiamo nonostante i suoi venti anni passati. La si è vista un momento, giusto per assaggiarne una fetta, poi deve essere uscita senza salutare nessuno. Da un po' di tempo mi è contro». All'improvviso arriva, però, «una blanda folgorazione come tanto più spesso in gioventù»:

Quei tuoi pensieri – mi sono detto prendendo lo slancio, sempre più distratto e astratto dai circostanti –

quei tuoi pensieri di calamità  
e catastrofe<sup>72</sup>

Il testo riproduce letteralmente l'affiorare dei versi dalla situazione descritta, con l'incipit incorporato nella prosa da cui si stacca, poi, la poesia, sottolineandone il contrasto ma anche la continuità. Segue, poi, una lunga descrizione del rapporto tra il poeta e Luciana, in cui chi racconta lamenta il carattere scostante della ragazza, la sua natura sempre più sfuggente ed enigmatica. Solo alla fine, tra parentesi, Sereni rivela: «Luciana, s'intende, è la poesia. Di questa non saprei oggi parlare se non identificandola in qualcuno che non esiste. Ma la poesia, a sua volta, è metafora di altre cose»<sup>73</sup>. Di nuovo, dunque, un tema cruciale come quello della scrittura e del suo progressivo svuotamento viene affrontato in forma quasi di siparietto.

L'io scrive, infatti, i versi spinto dalla «voglia di piangere di sé e che qualcuno sapendolo s'intenerisse», ma Luciana «quando le parlo di cose mie, ammesso che non m'interrompa

---

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 238.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 241.



con una frase sgarbata, tiene la testa voltata dall'altra parte, e tanto più se la guardo parlandole mi nasconde la faccia certamente infastidita dalle rappresentazioni di me stesso con cui cerco di riattirarla a me»<sup>74</sup>: la vergogna per il fatto di scrivere allo scopo di propiziare la poesia è qui declinata nei modi dell'antagonismo tra amanti. Sereni si chiede se questa difficoltà di fare poesia «non dipenda da un mio modo maldestro di raccontare, che ai bei tempi poteva prendere con indulgenza e oggi sopporta a stento come tutte le volte che uno cui siamo tuttora attaccati ricasca in uno di quei modi suoi che conosciamo a memoria, senza riserve di sorpresa variazione o novità, e per questo ci esaspera»; ma la risposta negativa, «magari fosse così e tutto il resto intatto», rimanda alla perdita di consistenza del mondo per l'imporsi *indelebile* del «colore del vuoto». Anche se le antiche armi *leggere* con cui l'io «stringeva d'assedio la poesia» sono «del tutto spuntate, inusabili» e «al primo accenno che riporta il discorso su noi», Luciana «sembra rifiutare il contatto», la crisi del rapporto con il linguaggio esula dalla sola dimensione soggettiva, è più radicale e sembra definitiva: ogni tentativo del poeta di chiedere conto alla poesia del suo negarsi è fallimentare perché questo è «il tema cui regolarmente si sottrae e che regolarmente respinge la sua faccia volta in direzione opposta»<sup>75</sup>; nella modernità, però, la riflessione sullo scrivere è inseparabile dall'atto stesso del comporre e l'arte ha sempre più vocazione metapoetica: «ne concludo che se anche fossi un formidabile narratore orale, le parole mi morirebbero alle prime battute esattamente come avviene adesso anche solo a parlare di una cosa qualunque»<sup>76</sup>.

Dato che la parola non serve a raggiungere la poesia, Sereni prova

una tattica diversa (eh già, io che m'inorgoglio all'idea che tra noi non c'era stato bisogno di tattiche), tacere, aspettare che parlasse lei, mettiamo un suo abbandono improvviso, vedere se ne fosse ancora capace. Per la verità c'è voluto del tempo, cioè accumulare mortificazione e sfiducia, reprimere la furia cui in principio non sapevo resistere se al mio silenzio di represso rispondeva con tutt'altro silenzio, da chi non ha niente da dire e gli riesce naturale tacere. Un silenzio naturale contro il mio innaturalissimo. La nuova tattica mi si è voltata contro, ne ho ricevuto piuttosto una verifica del nostro stato attuale. Aspettandomi che riempisse lei il vuoto artificialmente creato da me (per studiarne le reazioni, per spiarla) mi sono trovato davanti la conferma che tra noi esiste un vuoto di fatto e che in questo lei è adagiata del tutto comodamente. Se non è così (ho provato a farglielo notare, è diventata una furia) perché non fa un gesto, non dice una parola per togliermi da questa convinzione? E se invece è così perché non mi lascia perdere?<sup>77</sup>

Il dramma della poesia che si è *adagiata* nel vuoto e dell'io che non sa arrendersi, smettere di essere poeta assume la forma di un amante che cerca di riconquistare l'amata

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 239-240.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 240.

sottraendosi, ma invece di rinvigorire il rapporto non fa altro che certificarne la crisi. Il silenzio che per il soggetto è *innaturalissimo*, prodotto dello sforzo e della repressione – e quindi così diverso dal «silenzio creativo» necessario ai versi degli *Strumenti umani* – per Luciana sembra l'unica dimensione possibile e auspicabile. Ad ulteriore riprova della totale impotenza del poeta e dell'assoluta distanza con la sua arte, «l'abbandono» avviene ma «non per effetto della mia tattica»; questo succede, poi, in uno dei momenti più propizi per la poesia di Sereni – si pensi, ad esempio ad *Autostrada della Cisa* – il viaggio in macchina:

Mi ha accarezzato la nuca, un tocco appena mentre guidavo in silenzio e nemmeno, è probabile, stavo pensando a noi due in quel momento. Ho rallentato, ho accostato, ho spento il motore. Lei ci sarebbe anche stata, ma c'era folla e traffico e ho ancora di questi ritegni, che certo cresceranno via via che la gente si fa più sfrontata e io invecchio (non lei). Siamo scesi e davanti al bancone del bar è riapparsa affettuosa, ridanciana, euforica. Soprattutto euforica. Me ne sono rallegrato senza però accennarvi con lei. È durato poco. Mi sono ricordato che il giorno dopo e l'altro ancora non ci saremmo visti e così ho pensato subito al peggio, tornati in macchina ero di nuovo zitto, forse accigliato, ma lei si è ben guardata dal rilevarlo. Ho faticato molto a impormi di non chiederle conto di quella repentina ritrovata allegria nello stare con me. Stavo per dirle: «O me l'hai fatta o me la stai per fare». «E smettila» mi avrebbe sicuramente detto «con le frasi fatte.» Si difende (?) dai miei sospetti attaccandosi alle parole, non accetta l'attacco frontale<sup>78</sup>.

L'inatteso momento di vicinanza è quasi peggiore del distacco procurato dal silenzio: il poeta non sa goderne ma solo, turbato, interrogarsi sul suo significato. La scena che continua la rappresentazione melodrammatica del rapporto di coppia, con l'euforia di lei, la gelosia di lui e lo scontro tra i due, tocca in maniera ironica il nodo centrale del linguaggio: quello che sembra una tipica tecnica di sviamento – l'appuntarsi sul modo in cui un'accusa è formulata, senza considerarne il contenuto – pone, invece, l'importante questione delle «frasi fatte». Se l'io si trattiene dal discutere con Luciana è perché sa che su questo punto la poesia «ha certamente ragione»:

ne faccio un uso smodato, soprattutto con lei. È perché sono mortalmente stanco, non di lei ma del rapporto con lei in poco tempo diventato così difficile. Non so da che parte prenderla (altra frase fatta che non sopporterebbe) e allora il mio imbarazzo verso di lei – perché siamo a questo punto –, il solo imbarazzo di rompere il silenzio si appoggia alla pigritia espressiva, alla falsa disinvoltura con cui cerco di toccare, o piuttosto di sfiorare, tasti che non le sono graditi. C'è poi anche la vergogna di confessarmi inquieto, troppo poco sicuro di me, prima ancora che di lei; e se una volta mi sarebbe magari riuscito di prorompere nell'accusa aperta, nella scompostezza di chi arriva alla scenata, adesso sento il pericolo dell'alzare la voce, temo l'irreparabile: che si secchi definitivamente da un momento all'altro e mi pianti in asso. Qui arriva in soccorso la frase fatta, sostitutiva di un discorso vibrato, di solito accompagnata da un attenuante sorriso che lei detesta. Ma appunto, proprio nel momento dell'affondo, io stesso per viltà le offro la scappatoia, l'alleggerimento, il modo di sottrarsi<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ivi*, pp. 240-41.

Le «frasi fatte» qui rappresentate da espressioni comuni («non so da che parte prenderla», «si secchi») sono in realtà «frasi di estrazione letteraria, reminiscenze, citazioni e proverbi, veri e propri corsivi»; si tratta, dunque, di una caratteristica tipica della poesia di Sereni che nel corso del tempo ha, però, mutato significato ed efficacia: «capitava, con ben altro tono, anche nei primi tempi e naturalmente, allora, lei non aveva di queste reazioni». Con il radicalizzarsi del dubbio circa le possibilità espressive del linguaggio le parole degli altri sono invocate per superare l'empasse, in quanto paiono garanzia di efficacia e possono dispensare il soggetto dal mostrare la propria debolezza; le citazioni hanno questo significato anche in *Un posto di vacanza*: l'epigramma di Fortini, accolto nel testo e ambigualmente sottoscritto, dice l'incapacità di Sereni di rispondere ancora alle critiche dell'amico e rappresenta un appoggio su cui si articola la poesia. Ironicamente è proprio una citazione da Williams, nella traduzione fatta dallo stesso Sereni, lo snodo intorno cui si articola il finale di *Un qualcuno che è poi Luciana*:

tra il tempo della gioventù di lui e il tempo della gioventù di lei c'era stato lo spazio di due lunghe guerre. A lui sarebbe piaciuto che la cosa fosse avvenuta nei primi giorni di pace, tra una guerra e l'altra o alla fine della seconda; e spesso si sorprende a viverla in quei giorni, nella loro aria, convinto di avere lei partecipe di quel sogno retroattivo. Oh, le diceva, sarà come se ci fossimo incontrati allora, pensa che cosa si è perso. Ma «più tempo le circostanze richiedono».

Il tempo che impiega una presunta padronanza delle parole a deperire con l'uso delle parole stesse, l'invenzione a diventare abitudine – e il tono di scherzo, se mai lo è stato, non è più percepito come tale e non rallegra più<sup>80</sup>.

Il discorso volge, all'improvviso, alla terza persona, come se solo in questo distanziamento potesse riemergere uno dei miti più cari a Sereni, quello della gioventù. Il «sogno retroattivo» è quello di un incontro anticipato con la ragazza, in un tempo in cui il rapporto sarebbe stato più semplice e immediato; tuttavia, quando il soggetto rende partecipe Luciana di questo suo rimpianto, risponde non la sua personificazione ma la poesia vera e propria, attraverso i versi di Williams, a dire l'ingenuità di quel desiderio; le parole del poeta americano, «più tempo le circostanze richiedono», potrebbero essere accostate a quelle di Fortini «non sempre giovinezza è verità» che smentiscono il valore di cui Sereni investe la gioventù. Ma senza questo mito, rimane solo il deperimento delle parole, l'invenzione che è diventata abitudine «e il tono di scherzo, se mai lo è stato, non è più percepito come tale e non rallegra più»: la drammaticità evitata in tutto il brano e affidata solo ai versi, si impone nel finale e, significativamente, con piglio metadiscorsivo.

Se la prosa può, in alcuni casi, affrontare gli stessi temi delle poesie in forme più ironiche e distese è perché, in parte, questa è stata una delle sue funzioni fin dalla riscrittura

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 241.

dei componimenti del *Diario*. Come in *Stella variabile* ritornano alcuni moduli della raccolta algerina, così i brani prosastici ne rappresentano di nuovo il contraltare più sfumato, meno assoluto, a tratti quasi il rovesciamento. Più importante, però, è il fatto che la prosa sembra essere per Sereni una forma che meglio sopporta la riflessione sul proprio farsi, l'espone nella scrittura le difficoltà dello scrivere. Come dice in una lettera a Fortini, la «faticaccia di scrivere una poesia, parlo sempre in termini personali, è tutta consumata o quasi, anteriormente alla scrittura; mentre in prosa è il contrario»<sup>81</sup>: la vergogna dell'«osservante sé mentre si scrive / e poi scrivente di questo suo osservarsi» è, dunque, meno esasperata, meno dolorosa. Questo non significa che nei brani prosastici Sereni riscopra la *continuità*, la «connessione tra tutti gli elementi di una realtà-cultura», di cui parla Zanzotto a proposito degli *Strumenti umani*: il «“filo di fedeltà”, cordone ombelicale che comunica la “gioia-forza”» unendo *leiden* a *lieben*<sup>82</sup>. La prosa si rivela, però, una risorsa sempre più importante per articolare l'allontanamento di parola e cosa, l'impotenza di un linguaggio che può solo dire il nome del nulla che lo invade.

In questo tentativo di fronteggiare l'assenza, si crea anche lo spazio per nuove forme di ibridazione di prosa e poesia: è, il caso, ad esempio di *Infatuazioni*, il brano che chiude la seconda edizione degli *Immediati dintorni*, una sorta di poème en prose, strutturato secondo Fortini «a somiglianza di un sonetto (due blocchi di sei righe seguiti da due di quattro più altre due di commiato)»<sup>83</sup>:

Qualcuno mi è venuto meno, qualcuno che per me valeva mi respinge, si distoglie, scompare.  
 Allontanandosi allontana, sottrae il paesaggio del quale era stato preannuncio, portatore, segnacolo. Non intende essere più, non ha mai inteso essere alcuna di queste cose e rovesciando su di me il mio stesso disinganno smaschera la mistificazione di cui era oggetto.  
 Disertato il paesaggio, monco io stesso della parte che dentro me teneva riuniti luogo e persona, se altri li nomina fingo di non avere udito o di avere la testa altrove, svio il discorso.  
 Cancellando in me un viso cancello il paese che gli era congiunto per affinità inebbrianti.  
 Cambio i nomi alle targhe, inverto le insegne, vado in direzione opposta.  
 Ma è come la montagna di Cézanne: astratta nella sua ripetuta presenza, indicibilmente viva nel suo arioso riproporsi. Il grembo di una medesima vallata mi si apre nuovo e diverso, un già noto pendio è assolato di futuro. Solo adesso comprendo che come un viso mi era stato preannuncio, portatore, segnacolo di un paesaggio, così è di questo rispetto ad altro che incomincio a intravedere. Ben oltre il paesaggio.  
 O almeno mi pare.  
 Posso tornare sui miei passi, ricominciare di là<sup>84</sup>.

Come in *Niccolò*, la perdita viene registrata come definitiva («qualcuno mi è venuto meno, qualcuno che per me valeva mi respinge, si distoglie, scompare»), smentendo, così, le

<sup>81</sup> Lettera de 30 dicembre 1963 (V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, cit., p. 37).

<sup>82</sup> A. ZANZOTTO, *Gli strumenti umani*, cit., p. 39.

<sup>83</sup> F. FORTINI, *Oltre il paesaggio*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 182.

<sup>84</sup> TP, p. 132. Il testo fa riferimento ad una discussione avuta con Char.

convinzioni del poeta («rovesciando su di me il mio stesso disinganno»). Muore in questo processo, come la *cortesia*, una parte del soggetto, quella che «teneva riuniti luogo e persona» e s'incrina il rapporto col linguaggio («se altri li nomina fingo di non avere udito o di avere la testa altrove, svio il discorso»). L'io si trova, dunque, isolato perché gli amici, i personaggi, le figure sono per lui tramite alla realtà: il loro divincolarsi da questo ruolo imposto provoca il disorientamento del soggetto («cambio i nomi alle targhe, inverto le insegne, vado in direzione opposta»).

Tuttavia la scoperta della fallacia dei suoi strumenti non conduce il poeta al silenzio: il *ma* che tipicamente in Sereni complica il discorso<sup>85</sup>, introduce qui una diversa ipotesi, rappresentata dalla «montagna di Cézanne». La ripetizione, che è il modo in cui il poeta giunge alle sue verità, è il frutto di un complesso rapporto di presenza e assenza («astratta nella sua ripetuta presenza, indicibilmente viva nel suo arioso riproporsi»), fa scorgere nel noto il nuovo e ritornando sul passato apre al futuro. Così nel vuoto lasciato dalla persona, che è scomparsa assieme al luogo, è possibile trovare un rimando a una dimensione che sia «oltre il paesaggio». La «dolorosa e calma scansione (ma anche con una tesa ansia che detta una serie di asindetì, di due o tre elementi ciascuno)»<sup>86</sup>, appena incrinata dal dubbio che sempre vela i componimenti sereniani («o almeno mi pare») attraversa l'assenza fino a scorgerne il *rovescio*, il significato grazie a cui l'io può «tornare sui *sui* passi, ricominciare di là». L'«altro che incomincio a intravedere» è, secondo Fortini, lo stesso *balzo* rappresentato dal *valico* di *Autostrada della Cisa*, lì dichiarato impraticabile e qui scorto «ai limiti di una illuminazione che rivela l'identità e circolarità di tutto»<sup>87</sup>; ma forse è, piuttosto, l'interiorizzazione del monito della sibilla, la maturata consapevolezza del carattere *indelebile* del «colore del vuoto». Qualcuno che «mi è venuto meno» potrebbe essere, come Luciana, una certa concezione della poesia che nell'essere abbandonata apre nuove prospettive, indicate ma non veramente percorse<sup>88</sup>: con *Infatuazioni*, infatti, «come risollevato da un peso, liberatosi da un groppo»<sup>89</sup> Sereni voleva concludere gli *Immediati dintorni*.

<sup>85</sup> Si vedano su questo, tra le altre, le osservazioni di Fortini secondo cui il *ma* di Sereni avrebbe un valore «coniuntivo e disgiuntivo insieme» (F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, cit., p. 127n).

<sup>86</sup> F. FORTINI, *Oltre il paesaggio*, cit., p. 183.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>88</sup> Si veda a questo proposito anche *Addio Lugano bella*:

Dovrò cambiare geografie e topografie.  
Non vuole saperne,  
mi rinnega in effigie, rifiuta  
lo specchio di me (di noi) che le tendo.  
Ma io non so che farci se la strada  
mi si snoda di sotto  
come una donna (come lei?)

## 2. *Ventisei*

### 2.1 *Il ritorno*

La prosa, si è visto, è stata la forma privilegiata con cui Sereni ha cercato di elaborare il vuoto rappresentato dall'appuntamento, a lungo cercato ma poi mancato, con la storia, tanto che *Il male d'Africa* è l'unico caso in cui in una raccolta poetica compaiono anche brani prosastici. Si tratta soprattutto di frammenti saggistici, riscritture di componimenti in versi, riflessioni, brevi racconti; i testi, inoltre, sono caratterizzati da una fortissima intertestualità, con numerosi rimandi da un brano all'altro, citazioni e riprese.

Quando, nel 1970, Sereni torna ancora su questo nodo irrisolto, lo fa con un testo narrativo piuttosto lungo ed elaborato in cui i richiami agli scritti precedenti risultano funzionali al discorso e non viceversa. Per la prima volta, inoltre, non cerca di raccontare gli avvenimenti del '43 o esprimere il significato della prigionia, bensì di riflettere sulla distanza che lo separa da quei fatti e sulla difficoltà della scrittura nel dirli. Il titolo del racconto, *Ventisei*<sup>90</sup>, fa riferimento agli anni che separano il viaggio che l'autore sta compiendo in Sicilia con la moglie Luisa e la figlia Giovanna dall'epoca in cui vi si trovava di stanza come soldato; contiene, poi, anche un'allusione ad alcuni versi di Kavafis che, riportati in esergo, paiono «chiudere la partita» a nome di Sereni<sup>91</sup>: «... *il suo fantasma / ventisei anni ha valicato. E giunge / ora per rimanere in questi versi*»<sup>92</sup>. Paradossalmente questa prospettiva estremamente mediata dal tempo e dalle parole altrui è quella che sembra consentire al poeta di esprimere in forma più compiuta la propria esperienza e di raggiungere uno dei suoi risultati più alti.

Il testo si apre proprio con la constatazione del pieno e immediato («è stato facile») ritrovamento da parte dell'io dei luoghi in cui aveva prestato servizio «a cominciare dall'ora

---

con giusta impudicizia.

E dopo tutto  
ho pozzi in me abbastanza profondi  
per gettarvi anche questo.  
Ecco che adesso nevicava...  
(*P*, p. 197, vv. 1-10).

<sup>89</sup> Così testimonia Benzoni (*Vaucluse e dintorni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*. Luino, 25-26 maggio 1991, a cura di D. ISELLA, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, pp. 35-36) riportato in apparato a *TP*, p. 424 da cui si cita.

<sup>90</sup> Il racconto è pubblicato in tiratura limitata con sei tavole dello scultore a A. Perez, presso le Edizioni dell'Aldina, Roma, 1970 e, lo stesso anno, in "Forum Italicum", (IV, 4, Dicembre 1970, pp. 576-89); compare poi nella prima edizione di *Stella variabile* (litografie di R. Savinio, Verona, Cento Amici del Libro, pp. 23-37) ma è espunto da quella successiva.

<sup>91</sup> *TP*, p. 200.

<sup>92</sup> *Imi*, p. 190.

che oggi appartiene all'aprile ma può sbandierarne tante di allora tra aprile e luglio. L'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era, con escursioni tra pioggerelle enigmatiche, maestà delle nuvole, caldo incipiente in bilico sull'oppressura». La reimmersione nel clima dell'epoca è tale che il narratore, per introdurre la figura del custode, ricorre ad un'espressione più adatta al contesto bellico che a quello presente: «siamo stati subito avvistati». L'uomo sopraggiunto chiede, «senza sorpresa», «tedesco?» e l'io mostra subito tutto il suo impaccio nel rendere conto della propria visita: «“no no, italiano: milanese” mi scuso a ripetizione, chiedo permesso di rivedere, cerco di spiegare». La visita a Villa Paradiso si svolge, dunque, per il tramite di questo personaggio («“ma si figuri” e mi fa strada») ma è soprattutto «la Luisa» a dialogare con lui («la mediazione è cosa di mia moglie, viaggiatrice di tipo illuministico dico io») scoprendo che «il sopraggiunto conosce sommariamente la vicenda che si è svolta a suo tempo qui, ma appunto, è un'informazione sommaria dalla quale trapela il passaggio periodico di altri pochi visitatori (ha il sospetto, infondato, di avermi visto un'altra volta)»; l'io si trova, così, tra persone che non hanno condiviso la sua esperienza di quei luoghi (il custode «lavorava in Germania. Reclutato o prigioniero? Fa lo stesso, sempre inferno era. Neanche morto ci tornerai. Venivano a bombardare e tanti erano che non si vedeva più il sole neppure»<sup>93</sup>) e che conoscono «la vicenda» solo *sommariamente*, attraverso il racconto altrui compreso quello dello stesso poeta. La distanza maggiore, però, è quello che separa padre e figlia: «la Giovanna» è, infatti, una «troppo giovane spettatrice», che può, forse, interpretare la situazione attraverso le guerre di cui le hanno parlato a scuola, «magari pensa – affacciata per un attimo sulla situazione – che anche le frecce dei Persiani, stando al libro di storia...»; l'io, però, subito smentisce quest'ipotesi, riconoscendo l'inconsapevolezza della bambina: «ma no, saltella sulle rovine di quest'altra storia già vecchia. Nel cappottino di foggia militare (vedi caso), due fermagli tra i capelli – l'ineffabile di cui s'innamora il compagno di scuola come lei non ancora svegliato al sesso»<sup>94</sup>. Si chiede tuttavia se anche lei sentirà il bisogno di ricordare: «tramanderà a se stessa su qualche suo foglio segreto, non con parole: con matite colorate, come al solito, momenti a modo suo di questo viaggio? Sono per un istante il futuro profanatore curvo a contemplare cose di due volte morti».

I diversi personaggi vivono, dunque, la visita alla villa in maniera molto diversa. L'io, in particolare, ritrova coi luoghi i propri ricordi del passato e le parole che aveva usato per raccontarli:

---

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 189-90.

non ho occhi per questo niente scaturito dal niente, guardo attraverso il suo spettro diurno le pareti, il soffitto dove le crepe si sono allungate e moltiplicate (là sopra, da una terrazza in pericolo abbiamo visto una notte il *mare incendiarsi a intervalli, intere zone svelarsi, infuocate*), questa stanza il comando, quest'altra il mio ufficio dove anche dormivo, i pavimenti coperti di calcinacci, a mucchi, a frane, ma anche ciabatte spaiate, barattoli, materiali senza nome, non databili, non inventariabili e nemmeno sporcizia: rovine. Eravamo conservatori di rovine, *la villa sul punto di decadere a fattoria e casa di campagna, ma con evidente memoria di tempi d'oro, di carrozze di ospiti sulla ghiaia del viale*.

L'accumulazione degli elementi del presente e del passato (le *crepe*, la stanza del *comando*, l'*ufficio*, i calcinacci, le «ciabatte spaiate», i *barattoli*) si fa progressivamente più stringente, culminando nella definizione, prima cercata («materiali senza nome, non databili, non inventariabili e nemmeno sporcizia») e poi trovata, di *rovine*. La decadenza della villa («le crepe si sono allungate e moltiplicate») è la continuazione, non il rovescio, di ciò che era prima; i soldati italiani che si opponevano agli americani erano, infatti, «conservatori di rovine», difendevano qualcosa che già era venuto meno e il custode attuale rappresenta l'elemento estremo dello stesso processo: «e adesso quest'altro, lo spettro diurno conservatore delle rovine di noi conservatori di rovine, trova che è “una cosa buona” l'aver voluto tornare qui».

La stessa complessa interazione tra i due momenti temporali fa sì che il testo, accanto alle citazioni tratte dal lungo racconto inedito *La sconfitta*, voci della memoria che hanno fissato «un momento dell'esistenza»<sup>95</sup>, accolga anche quelle dei personaggi che, più che dialogare con l'io, sembrano interromperne i pensieri: il discorso diretto legato («anch'io – dice rivolto ormai solo alla Luisa – tornerei se potessi») diventa libero («ma come, non aveva detto che neanche morto?») mentre il resto dello scambio viene riassunto dal narratore («questo punto non gli è chiaro, o meglio non gli riesce di chiarirlo») che lo commenta («forse è solo una questione di sintassi inabile a concatenare due impulsi diversi che corrono paralleli»), torna a riflettere sulla propria condizione («e io? Sopraffatto, zitto. Tutto indicato illustrato rievocato. Tutto leggibile su di me») e poi su quella della guida («e quest'uomo – la sua famiglia? Perché qui? Per quale concessione o abuso? Fattori? Affittuari? Mica qui solo a testimoniare e conservare...»). Il testo, inoltre, non solo riproduce l'andamento dei pensieri del protagonista ma lo raffigura anche come distratto, distaccato, immerso nei propri ricordi e sensazioni: «mi sveglio, percepisco l'accompagnatore solo per scusarmi ancora, ringraziare, chiedere il permesso di uscire per un vialetto e un cancello laterali»<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Così Sereni, nel *Sabato tedesco*, definisce la funzione che hanno per lui le voci (*ivi*, p. 204).

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 191.



## 2.2 *Il viaggio*

Villa Paradiso è la prima tappa di un viaggio che riporta Sereni in diversi luoghi della Sicilia occidentale dove era di stanza nel '43. L'io sembra sempre più assorto nei suoi pensieri e nelle reminescenza che affiorano in forma di autocitazioni di testi precedenti.

Ad esempio, quando il narratore si dirige verso Milo «il campo d'aviazione che ci svegliava ogni mattina con i suoi motori», rievoca le proprie impressioni in una sorta di ricordo nel ricordo («attaccava uno e dopo un po' era un coro, dilatava sin qui una mattina d'estate in Versilia con le cicale») e le riflessioni fatte «disteso sulla branda, al buio» che richiamano, scorciato («eccetera eccetera»), un brano di *Sicilia '43*:

mi domandavo quale volontà presiedesse «ancora» a quell'operazione immancabile – perché *ci dev'essere in ogni guerra un momento a partire dal quale, non solo una luce di sconfitta cala sulle uniformi e sulle armi della parte che presto sarà riconosciuta perdente, ma il paese stesso che è oggetto di attacco o di invasione assume luci e colori eccetera accenti nuovi, aliti nuovi lo corrono, il suo cielo è già intonato a un diverso vessillo eccetera eccetera.*

Persino la persona che dà indicazioni («ecco, torni indietro, prenda a destra, percorra poco più di un chilometro e ci arriva. Ma guardi che il campo non esiste più, l'aeroporto è oggi da tutt'altra parte, quello era militare soltanto») ricorda al poeta, forse per via del sudore («“ma guarda come suda” osserva la Luisa») «qualcuno incontrato in quei giorni» che aveva chiesto «una firma e un timbro per farsi esentare dal lavoro in città»: erano i «giorni dell'emergenza» e il soldato «capì subito che non c'era niente da fare. Cominciò a sudare. Di sgomento, combattuto tra il rischio del gettarsi a nuoto in quei frangenti e l'orrore del passo falso, tra la paura fisica e il presagio della destituzione». Non è solo il dettaglio concreto, però, a richiamare questo ricordo ma anche la situazione simile in cui un incontro rende il soggetto conscio di trovarsi in un momento di posterità rispetto agli eventi, creando un legame di cui l'altro non è consapevole: «mi riconoscevo in lui, ero dalla sua parte nell'atto stesso (“e noi, noi, che cosa siamo qui a fare?”) di negargli con durezza il documento. Altri giorni sarebbero corsi, soffocanti, e avevamo cominciato a sapere lui e io, degradato a burocrate della guerra, che eravamo già nel dopo. Nel suo sudore, dietro la paura, il comune avvillimento»<sup>97</sup>.

In altri casi, la mediazione rispetto ai luoghi e ai ricordi ad essi associati non è svolta da persone ma dalla scrittura. Il narratore si trova, ad esempio, a ripercorrere una «strada che gli interessa», su cui «due caccia a volo radente ci avevano beccati un certo pomeriggio»; mentre sta rievocando il drammatico momento («il camion, terrificante di lentezza...»), il

---

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 194.

luccichio delle saline («oh, la luce delle saline») fa riaffiorare un ricordo simile, i cui elementi sono tratteggiati, con scorciatura dei nessi sintattici, tra parentesi («le donne che ci lavoravano una mattina e un altro caccia – con i colori italiani! ma cosa fa? – sceso a mitragliare, non si è mai saputo»). Per assecondare e precisare questo flusso di reminescenze, il poeta chiede alla moglie di leggere la descrizione della zona che fa «il libro di P»; l'io vuole risentire un punto preciso del testo («ma dopo, ma dopo. Ah ecco: “Le saline... danno all'aria di Trapani un perpetuo luccichio chiaro”») perché corrisponde ad un passo della *Sconfitta*, che può, così, essere richiamato: «conosco, conosco: *tutto come quel pomeriggio d'aprile, quando la città era apparsa per la prima volta ai suoi occhi, dal treno, bassa a semicerchio sull'orizzonte marino, irraggiata da un ambiguo splendore tra le saline*».

L'io dichiara, così, di «non essere in cerca di una strada o di una località, ma di un nome» perché questo sembra in grado di conservare maggiormente l'esperienza del passato e richiamare anche altri ricordi: il viaggio si configura come un risalire «al nome, dimenticato e ricordato di colpo, al suo suono più denso delle cose a lui connesse, dalla marina sulla traccia di altri nomi». Il narratore vorrebbe esplorarli tutti, dato che «ci sarà nella campagna una rete di vie e viottoli a collegarli tra loro, percorribile con pazienza» ma «non c'è tempo né mezzo di locomozione rapida. L'auto annusa agli incroci, tenta itinerari, desiste. Pareva un vantaggio, il movimento, rispetto alla fissità coatta di una volta. Presenta invece, rovesciata, la stessa impossibilità. Non penetra, soprattutto non si diffonde». L'io, dunque, non può, nemmeno a posteriori, riuscire ad avere un'esperienza completa del cosiddetto «fronte di terra» e la sua percezione è limitata, parziale, affidata al linguaggio com'era nel '43, quando l'assenza di «soluzione di continuità» era «affidata a una linea telefonica da campo»: accadeva, però, che «una conversazione tra l'uno e l'altro caposaldo veniva interrotta di colpo e vano era mandar fuori una pattuglia sulle tracce degli ignoti sabotatori – più tardi voci estranee, di spiccato accento isolano, s'inserivano ironiche, con falsa mitezza e suasività invitando alla resa».

Su questo tema dell'incompletezza dell'esperienza si sviluppa un dialogo silenzioso tra il poeta e la moglie, che diventa qui figura della coscienza venuta a chiedere conto all'io del suo operare:

Ma che cosa vuoi, dice col suo silenzio la Luisa, stringere tutto in una volta sola? Che cosa cerchi? Le rispondo col mio silenzio che sto seguendo un'ipotesi. Quale ipotesi? Non mi è chiaro. Pròvati. Un consorzio (umano). Perché questo lo era? No, poteva diventarlo. Ho capito: un idillio, un episodio vivo di vita propria su uno spazio di pochi ma quanto gremiti chilometri quadrati... La campagna e, in quella, le stesse opere fortificate... i mascheramenti di fronde... l'ambiguità delle forme, dei contorni dei corpi che il velo d'acqua delle docce di fortuna scomponeva e ricomponeva a capriccio; i volti trasfigurati dal riflesso del glicine lungo i muri.

Il senso del viaggio, dunque, non è solo quello di ricordare, di ritrovare luoghi e parole che li hanno descritti ma anche quello di indagare possibilità allora irrealizzate ma presenti tra le pieghe del discorso della *Sconfitta*. La moglie accusa, però, il poeta di essere precipitoso nelle sue interpretazioni e di rimanere, poi, attaccato a queste invece di confrontarsi con la realtà: «il tuo supporre, presagire convivenze da un nulla, quadri di consenso e di accordo che alla prima incrinatura getti come forme vuote, da rinnegare con l'indifferenza totale se appena sembra che non ti rispondano più, da sconfessare se mai ti avessero acceso, se per un niente ti deludono». La discussione, che assume ironicamente le forme di un battibecco («infatti sono qui dopo tanti anni, quanti anni, l'ho voluto con tutte le forze. Ma è un'altra cosa. No, questo non lo credo. Non è un pellegrinaggio, caso mai una ricognizione») introduce un elemento centrale del testo, ovvero il ritornare non come semplice verifica dell'esperienza trascorsa ma possibile riattivazione e ricombinazione degli elementi passati. Anche se quello che trova il soggetto «non è molto», solo «un grappolo di nomi intatti, senza verifica per quelli appena sfiorati sul posto a suo tempo, senza sopralluogo per i rimanenti» dato che è «impossibile far combaciare i due tragitti, l'impegno turistico si sovrappone a ogni altro impulso», ciò che conta è proprio che il viaggio non sia un semplice cercare riscontri, che l'io non viva passivamente il proprio passato: «ma in fondo ho cercato proiezioni su spazi ignoti e non semplici ritorni, è sempre un buon segno questo»<sup>98</sup>.

161

A questo proposito, è significativo che questa riflessione continui, sempre nella forma del dialogo interiore, qualche pagina dopo, quando il protagonista si trova a Erice, un luogo che «resta fuori dal quadro. O è solo uno sfondo» dato che «allora, una visione quotidiana, non ci ero salito mai per via del servizio». In quello «spazio ignoto» che «non fa parte di quella storia», al limite estremo del «nostro pezzo di fronte» risorge, dunque, il pensiero che «tra qui e il mare si era stabilito il consorzio, la comunità». L'io deve, però, subito giustificare quest'affermazione a sé stesso:

lo so che è solo un modo per illustrare l'ipotesi, un'ipotesi irreali. Nasconde la voglia d'immaginare che cosa sarebbe stato di noi se fossero passate più stagioni, gli scambi di visite da un caposaldo all'altro, quello che sbottava a cantare puntualmente la sera o mama mia mi sun lontan senti la nostalgia del mè Milàn, i lavori di fortificazione di cui a poco a poco si dimenticava il fine (... lavoravano per ore in pieno sole a costruire fossati anticarro, postazioni, ricoveri, facevano turni straordinari per questo... magari il giorno dopo dovevano buttare tutto all'aria perché i calcoli risultavano sbagliati o qualcuno aveva cambiato idea, cominciare daccapo).

---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 193.

L'abbandonarsi del soggetto al ricordo e all'immaginazione del consorzio umano è interrotto dalla voce che chiede precisazioni, definizioni: «vuoi dire? Stavate trasformandovi in altro? Coloni? Pionieri? Maturi per un ordine diverso, una condizione nuova? O più semplicemente per un'impresa che avesse, finalmente, un senso, un valore?». L'io non sa rispondere e, anzi, questo è il *muro* contro cui «sbatte la testa», «ogni volta che tento di raccontare a qualcuno quella storia»: «gli indizi esteriori, certi dati stabili di atmosfera, certi segni permanenti assorbono i fatti, contano più dei fatti. Sbiadiscono, si svuotano a loro volta non appena cerco di calarli in un significato». Il poeta non si limita a ricordare il proprio passato ma nel ripercorrerne i luoghi, rivive la propria esperienza che è l'esperienza di un dubbio irrisolto e irrisolvibile ma che non per questo può cessare di essere indagato: «avevamo creduto sul serio, per un momento almeno, di avere trovato una coesione?»<sup>99</sup>. La mancanza che la cattura ha rappresentato pone continuamente la questione se fosse inevitabile, l'interrogativo su cosa sarebbe successo

se credendo un'ora di più a quella coesione di origine tutta negativa, senza riguardo per alleati e nemici, tutti assieme ci fossimo aperti una strada verso lo Stretto. Un'ora in più, sarebbe bastata, di progettazione diversa da quanto, a cose fatte, pare che altri (la sorte, diciamo noi, oppure il caso; è invece il punto in cui sbocca e diventa pendio precipitoso una lunga inerzia inconscia di sé) abbia progettato per noi: sciogliersi il conciliabolo sul pro e sul contro, se tentare o no di salvare la faccia (per chi? in nome di che?) con la difesa a oltranza, scassare e gettare le armi, più dannose che utili persino alla difesa personale una volta deciso di non impegnarsi in scaramucce e di considerare infortunio il benché minimo scontro, sgusciare tra gli opposti schieramenti non più gente in armi ma frotte di pellegrini – per guadi asciutti, aggirando fiumare, in vista di metropoli che sono pietraie in controluce – sparpagliati, riuniti secondo itinerari e luoghi di raccolta concertati prima, filtrando, irrompendo: traboccando alla fine, in quanto diversi e spogli ma già ricchi di altre risorse accorgimenti e astuzie, unanimi nel solco di uno tra i futuri possibili – che è quanto ho cercato laggiù, mi pare di capire adesso, su quei pochi chilometri rivisitati<sup>100</sup>.

È questa l'utopia, espressa anche in *Port Stanley come Trapani*, di un'umanità che vince la storia, le sue contrapposizioni, i suoi schieramenti, per ritrovarsi integra, padrona di sé, concorde nel rifiutare «il benché minimo scontro» considerandolo un *infortunio*. L'ipotesi irreali si traduce nella visione grandiosa di persone in marcia, consapevoli della strada che devono percorrere, «non più gente in armi» che obbedisce agli ordini ma *pellegrini* che la fede guida attraverso percorsi sicuri, «per guadi asciutti, aggirando fiumare, in vista di metropoli che sono pietraie in controluce». L'immagine è contrassegnata dal paradosso: «alleati e nemici» sono «sparpagliati, riuniti», «filtrano, irrompono», sono «diversi e spogli ma già ricchi»; così come è paradossale è la dimensione di «futuro possibile» a posteriori o,

---

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 196.

come scrive nel *Sabato tedesco* di «futuro che mai è stato. I cento futuri del passato»<sup>101</sup> a cui, tuttavia, la prosa di Sereni affida la realizzazione delle possibilità inesprese e l'immaginazione di prospettive utopiche. In ciò risiede il senso e il limite del suo tornare: «vedo il capitano farsi di un ramo un bastone, avviarsi coi suoi gesti pigri verso templi vuoti come miraggi. Lo sguardo non arriva oltre, non più in là di questi inizi di un futuro inattuato»<sup>102</sup>.

Come in *Stella Variabile*, inoltre, il viaggio diventa uno strumento conoscitivo sempre più importante, dato che, ha scritto Mengaldo, «la realtà non appare più contemplabile se non di transito»<sup>103</sup>: è nello spostamento da un luogo all'altro che affiorano i ricordi, si precisano le riflessioni del poeta, si ritrovano luoghi del passato accanto ad altri mai visitati e si crea questo futuro del passato. Il discorso che racconta questi spostamenti è, a sua volta, capace di tenere assieme le reminescenze e gli avvenimenti attuali: è una narrazione al presente ma questo non è tanto il tempo del dialogo come era nell'*Opzione*, quanto quello del monologo interiore del protagonista; l'intero racconto è una sorta di diario di viaggio, in cui non conta tanto esplicitare i passaggi da una tappa all'altra quando l'indagine del significato dei vari incontri, dei diversi ritorni<sup>104</sup>. A volte persino i luoghi sembrano affiorare senza soluzione di continuità con le riflessioni del narratore: ad esempio Erice è chiamato da «Giovanna: E - ri - ce / E - ri - ce / E - ri - ce, alla maniera della contestazione»<sup>105</sup> e, così, l'io pensa «già, Erice. Bisogna arrivarci prima del tramonto» e chiede alla moglie «come dice il tuo libro? “... in vetta a una roccia scoscesa, sull'angolo della Sicilia, è battuta da un vento di montagna che porta nebbia o tersità”»; torna, poi, a concentrarsi sul prossimo paesino («prima Milo però»<sup>106</sup>) e il raggiungimento del monte si inserisce all'interno del flusso memoriale suscitato dalla figura a cui vengono chieste indicazioni: «ma Erice. Ci vado oggi con voi, per la prima volta»<sup>107</sup>. Il prevalere del monologo sul dialogo limita anche, rispetto all'*Opzione*, la presenza di elementi del parlato: si registrano alcuni lombardismi come l'articolo determinativo prima del nome proprio («la Luisa», «la Giovanna»), *mica* («mica qui solo a testimoniare e conservare»<sup>108</sup>), mentre nel discorso del custode pare imitata la tendenza del siciliano di mettere il verbo alla fine: «fa lo stesso, sempre inferno era.

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>103</sup> P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, cit., p. 368.

<sup>104</sup> La preferenza per il monologo rispetto al dialogo è condivisa anche da *Stella variabile* che si differenzia in questo dagli *Strumenti umani*.

<sup>105</sup> *TP*, pp. 193-94.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 191.

Neanche morto ci tornerei. Venivano a bombardare e tanti erano che non si vedeva più il sole neppure»<sup>109</sup>; solo due volte l'interrogativa è formulata con il meno sorvegliato *cosa* («ma cosa fa?»<sup>110</sup>, «ho capito dopo cosa era»<sup>111</sup>) e una con *che* («in nome di che?»<sup>112</sup>); rare sono anche le dislocazioni («queste cose vorrebbe saperle»<sup>113</sup>, «questo non lo credo», «almeno un'esistenza l'ho accertata»<sup>114</sup>).

Più frequenti sono, invece, le aposiopesi, non tanto nei pensieri del narratore («stando al libro di storia... Ma no»<sup>115</sup>, «Mica qui solo a testimoniare e conservare... Ma la Luisa»<sup>116</sup>) quanto nell'affiorare frammentario dei ricordi («il camion, terrificante di lentezza... Oh, la luce delle saline»<sup>117</sup>, «apparizione in transito la Giovanna... Certo, non è molto»), soprattutto in forma di autocitazione: «*un episodio vivo di vita propria su uno spazio di pochi ma quanto gremiti chilometri quadrati... La campagna e, in quella, le stesse opere fortificate... i mascheramenti di fronde... l'ambiguità delle forme*»<sup>118</sup>. Non c'è in questo testo la volontà di riprodurre i moti interiori come flusso di coscienza ma piuttosto di raccontare il viaggio e insieme le reminescenze e le riflessioni che questo suscita, per cui la compenetrazione tra presente e passato diventa anche alternanza di focalizzazione interna ed esterna. Al periodare franto («cominciò a sudare. Di sgomento»<sup>119</sup>, «da questa parte il lungomare è denso di case e fabbricati, ma deserto di gente. Con finta sicumera chiedo dov'è il vecchio campo sportivo»<sup>120</sup>) si alternano frasi che si risolvono in enumerazioni: «il nome è Torre Nubia e da sempre si associa l'ambiguo splendore [...], il breve trionfo e l'irrevocabilità del treno in quel tratto terminale di tutte le strade ferrate d'Italia, la prossimità della marina, il limite basso di questa, quasi insensibile tra acqua e terra, segnato da certe erbe aride o piuttosto steli, salmastri». Non è, dunque, la sintassi a strutturare il discorso ma piuttosto l'accostamento degli elementi nominali: le figure di ripetizione sono largamente sfruttate nel testo come l'epanalessi («ma dopo, ma dopo»,<sup>121</sup>, «sono qui dopo tanti anni, quanti anni»<sup>122</sup>, «lo so che è solo un modo per illustrare l'ipotesi, un'ipotesi irreal», «percorribile con pazienza, una

---

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 196.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>120</sup> *Ivi*, pp. 196-97.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 193.

pazienza per cui non c'è tempo»<sup>123</sup>), l'anadiplosi («avevamo creduto sul serio [...] di avere trovato una coesione? Ma era una coesione senza oggetto»<sup>124</sup>, «non sono in cerca di una strada o di una località, ma di un nome. Il nome è Torre Nubia»), l'epanadiplosi («risalgo al nome, dimenticato e ricordato di colpo, al suo suono più denso delle cose a lui connesse, dalla marina sulla traccia di altri nomi»<sup>125</sup>). Frequente è il ricorso alla sinonimia («non databili, non inventariabili»<sup>126</sup>, «d'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata com'era»<sup>127</sup>), la costruzione di climax in serie di tre elementi («tutto indicato illustrato rievocato», «onniveggenti, onnireminiscenti, onniloquenti»<sup>128</sup> «gli indizi esteriori, certi dati stabili di atmosfera, certi segni permanenti»<sup>129</sup>).

Per questo tramite il discorso riesce a tenere insieme prospettive temporali diverse, riflessioni, ricordi e dialoghi e il tessuto che ne deriva è di tono medio alto, dove gli elementi più colloquiali, come l'uso di *cosa* («la mediazione è cosa di mia moglie»<sup>130</sup>, «una cosa buona»<sup>131</sup>, «ma è un'altra cosa»<sup>132</sup>, «una cosa sola è chiara»<sup>133</sup>) o espressioni come «neanche morto»<sup>134</sup>, «caso mai»<sup>135</sup>, «schiatterà»<sup>136</sup>, «sbatto la testa in questo muro»<sup>137</sup>, il neologismo *nordizżà*<sup>138</sup>, sono accostati a termini più ricercati quali *oppressura*<sup>139</sup>, *suasività*<sup>140</sup>, *tersità*<sup>141</sup>, *sicumerà*<sup>142</sup>, *nuvolaglia*<sup>143</sup>.

Il testo segue, dunque, il movimento del viaggio e riproduce l'affiorare dei ricordi, ripiegandosi anche su sé stesso quando il narratore sceglie la «via interna»<sup>144</sup> alla biforcazione per Palermo, da cui «un po' a destra e in basso, vedo benissimo il paese e la campagna, distinguo il folto d'alberi della villa e tutto il resto fino alla spiaggia di Torre

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 191.

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 195.

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 197.

Nubia»<sup>145</sup>: quello del ritorno è, infatti, un procedimento senza fine, sempre replicabile e, per questo, alla domanda «addio per sempre?» Sereni non può che rispondere «è da vedere». La moglie intuisce «dove sono io con la testa mentre la macchina accelera» e inizia a parlare dell'«uomo che ci ha fatto strada tra le rovine», per nulla stupito o diffidente sulle prime ma che «dopo al momento di separarsi: come se l'incontro non ci fosse stato, non ci avesse mai visti, improvvisamente un riserbo, una stuoia calata di colpo sul vano di una finestra». Anche il poeta «era tornato tornato, era ancora per un poco sotto gli alberi di Villa Paradiso» *allucinato* nel vedere moglie e figlia in quel luogo, loro che sono «il mai supposto futuro del mio esserci allora». Il custode, invece, nel lungo intervallo trascorso dalla visita («quanto tempo è passato da ieri») «aveva preso altre proporzioni e lineamenti, si era smisuratamente accresciuta. Ora, nel paesaggio che cambia, lo vedo sbiancare all'orizzonte in una rassegnazione funerea». Ancora una volta, più che in presenza, le esperienze si svelano a posteriori, nel ripassarci accanto in auto. L'io ripensa, così, all'«apprensione e inquietudine» con cui era arrivato «fin là», alla paura di non essere in grado di ritrovare «addirittura il paese, il posto, che fosse tutto stravolto»<sup>146</sup> e di dover

chiedere, vergognandomi, magari a vecchi testimoni della nostra vergogna (*disarmati e incolonnati sotto il pungolo della pattuglia nemica... vergognosamente piangenti*), che sotto i loro occhi tornati ironici mi trovassi impacciato a manovrare nella strettoia a doppia curva che dal paese scende alla villa, che il cancello grande fosse sbarrato, si dovesse chiedere un permesso speciale – posto che la villa esistesse ancora – per visitare un fabbricato completamente ricostruito, irriconoscibile, destinato ad altro uso.

Il timore del narratore è che l'esperienza del ritorno gli restituisca solo la conferma della propria manchevolezza e lo porti a rivivere la vergogna della cattura. L'ansia pervade tutto il viaggio

già a Selinunte, che non mi distraesse con la sua luce d'Africa, o quella Marinella svariante sulla sinistra, acquartieramento diversivo per chi affronta la bellezza e s'impianta nei suoi paraggi; a Marsala muovendo da questa e poi sulla provinciale sempre più fitta di case – il non sapere se fosse Marsala dilungantesi o Trapani sopraggiungente – rotolando sul filo di gas sotto la nuvolaglia enorme, filando a finestrini aperti sui versi espunti a malincuore dalla vecchia poesia, *ora che non lungi caute / le ambulanze si accostano alla battaglia*, di chilometro in chilometro sui rimandi della segnaletica, ma è stato tutto così facile, troppo, uno sguardo all'altra villa sulla metà della curva, allora dominata da una certa presenza (*il candido abito di lino in certe abbaglianti ore d'estate, l'ombra del panama sul volto tetro e olivastro, la mazza da passeggio fatta ruotare lentamente tra le dita*) e adesso tutta libertà e sollievo, aria circolante da porte e finestre apertissime – e finalmente il cancello cancellato, i pilastri spalancati, il tuttora alberato viale alberato: l'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ivi*, pp. 197-98.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>147</sup> *Ivi*, pp. 198-99.



La descrizione del tragitto in auto avviene tramite una forte scorciatoia dei nessi sintattici: all'inizio emergono solo le località che l'io attraversa percepisce nella «luce d'Africa» o «acquartieramento difensivo» nei confronti, però, della *bellezza*; poi il viaggio sembra farsi più reale, si nomina la «provinciale fitta di case», il «filo di gas», i «finestrini aperti» ma l'automobile scorre in un paesaggio che il soggetto non sa distinguere («Marsala dilungantesi o Trapani sopraggiungente») e che si confonde coi ricordi tanto che i *finestrini* sono «aperti su versi espunti a malincuore dalla vecchia poesia», *Pin up girl*. Il testo procede di elemento in elemento come il viaggio procede «di chilometro in chilometro sui rimandi della segnaletica» fino all'esclamazione «ma è stato tutto così facile, troppo» che trasforma l'ansia in riconoscimento: l'«altra villa allora dominata da una certa presenza», il signor S. di cui si parla nella *Sconfitta* che qui si cita, è «tutta libertà e sollievo, aria circolante da porte e finestre apertissime». Il ritorno, dunque, può avvenire, i luoghi del passato esistono ancora, accanto alle loro proiezioni: «e finalmente il cancello cancellato, i pilastri spalancati, il tuttora alberato viale alberato». Il testo si salda qui col suo inizio, di cui riprende le parole: «l'ora si è venuta formando tale e quale, si è formata come era».

### 2.3 La scrittura

167

Terminato il racconto, ritrovata circolarmente «l'ora tale quale com'era», Sereni sente il bisogno di spiegare perché ha voluto scriverne. Anche la parte estrema dell'*Opzione*, si è visto, contiene una riflessione sui limiti dell'operazione artistica che, assieme al cambiamento di prospettiva dato dal narratore onnisciente e dalla figura dello scrittore, rimarca la dimensione letteraria del testo. Nel caso di *Ventisei*, però, l'autore pare voler giustificare sé stesso e il racconto di fronte al lettore: «non ci ero andato con intenzioni scritte, lo giuro. Caso mai per liberarmene. Ma capita a chi scrive, o ha scritto qualche volta, nella sua vita, di andare in giro con la coscienza o il ricordo di questo». L'elemento letterario è qui sentito quasi come una colpa perché è un filtro ulteriore che separa dall'esperienza e dagli altri:

di solito, non sempre, sempre nel mio caso, siamo cattivi compagni di viaggio – che non vuol dire in assoluto cattivi viaggiatori. Perché, oltre ad avere un corpo, uno sguardo e una voce, non siamo dotati di una speciale trasparenza che permetta ai vicini di convivere pienamente con noi senza ricorso a quella distorta emanazione di noi che è lo scrivere e a cui regolarmente li rimandiamo? Non esisterebbe in tal caso, mezzi e strumenti di scrittura aboliti, lo scrittore, non circolerebbe come tale. Un giorno ci si dovrà pure arrivare all'emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole.

Lo scrivere, secondo Sereni, non «corrisponde a un difetto di vitalità, al contrario, ma piuttosto [...] porta con sé l'indizio di un'imperfezione» e «tra un certo tipo di testimoni inconsci di questa, ma attivi per qualche demone che va con loro – mezzo uomini mezzo artisti che il più delle volte si sono dimenticati di questa seconda metà o addirittura non l'hanno ancora scoperta in sé → l'autore ha «istintivamente cercato i *suoi* amici»<sup>148</sup>: «vanno di comitiva in comitiva, di posto in posto. Arrivano come istantanei portatori di gioia, fino al limite della tristezza»<sup>149</sup>. Il poeta, dunque, non sapendo «convivere pienamente» coi *vicini* senza il filtro della scrittura, si circonda preferibilmente di persone che comprendano e scusino questa sua manchevolezza: nel riaffermare uno dei valori cardine del suo universo poetico, l'amicizia, Sereni sembra qui indicare anche una sorta di pubblico ideale.

Anche la nascita di *Ventisei* è legata a questa *imperfezione* del soggetto, che «nell'intervallo tra l'ansietà di arrivare e lo strappo dell'andarsene *si era come inceppato*»: è allora che

rinforzi affluivano, non richiesti, vere e proprie intrusioni in forma di reminiscenze intermittenti di cose scritte da me in tempi diversi in rapporto con quel luogo e con la vicenda che vi si era svolta, di appigli illusori a riviverla quando semmai avrei voluto viverla daccapo, a partire da un certo punto soltanto, fosse questo il momento in cui si era materialmente chiusa.

168

L'io non è, dunque, «un rivisitante e basta, non uno che ci era stato e tornava, ma uno che per di più ne aveva scritto e sapeva fin troppo bene di averne scritto». Il ritorno diventa non solo una verifica della propria esperienza ma anche dei testi che da quella si sono prodotti, tanto che «a questo livello – di affetti, di memorie – le inadempienze amarezze fallimenti dello scrivere non si differenziano per nulla dalle altre inadempienze amarezze fallimenti umani: vi si sommano, si intruppano con loro». Solo considerando insieme esperienza e scrittura è possibile per il narratore riaffrontare il trauma della mancata partecipazione alla storia, illuminarne nuovi aspetti e ripensarne il significato. La commistione tra questi due elementi, si è visto, era già emersa nel corso del racconto ed esplicitata nella descrizione del giungere a Villa Paradiso ma viene, qui, ulteriormente precisata: è come se la scrittura avesse agito come il ripassare accanto alla villa in macchina, se fosse a sua volta un ritorno che fa emergere nuovi dettagli e una consapevolezza, per definizione postuma. Il narratore riprende, qui, non i testi del passato ma quello presente («già a Selinunte») per spiegare che su quel tratto di strada («già prima fin da Selinunte») si era infiltrato «un mugolio, un borbottio, un assillo» che aveva finito per «scandire la progressione del viaggio»: «ho capito dopo cosa era, un tremito, una vibrazione ostinata, i

---

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>149</sup> *Ivi*, pp. 199-200.

versi di Kavafis accorsi gorgogliando di lontano, rincalzo ad altri rincalzi non richiesti». La vicenda non è, dunque, solo filtrata dai propri scritti ma anche da quelli altrui: l'io, però, non si limita a spiegare la citazione in esergo o il senso del titolo ma rappresenta il coincidere di parola ed esperienza, ritrovando il presente e il dialogo interiore:

Ventisei anni... il tuo fantasma...

Ma quanti anni sono a proposito? Mi distolgo dal gorgoglio, faccio un conto: ventisei giusti da quando ho messo piede qui per la prima volta.

Ventisei anni.

Si curvano su di noi questi grandi alberi rattristati.

Il testo potrebbe finire così, in una sorta di riscrittura della citazione con cui si era aperto ma ogni ritorno in *Ventisei* apre nuovi spazi di comprensione e spinge Sereni a una paradossale chiosa continua. Il narratore, infatti, dichiara che «questi pochi versi avevano chiuso la partita a mio nome, poco importava che non mi appartenessero»; essi erano riaffiorati «non per caso» dato che solo in forma obliqua, indiretta emerge il significato dell'esperienza e si esprime in parole altrui ci riguardano più delle nostre («(Mi appartenevano, invece, non è vero?, meglio e più che se ne fossi stato l'autore.)). I versi avevano agito da filtro, «insieme mi avevano sdoppiato tra me e la villa, tra me e l'uomo delle rovine – e stabilito una reciprocità per cui eravamo lì a implorare più e più volte vicendevolmente perdono del tempo che era trascorso incontrastato da noi».

169

Secondo l'autore «ci sarebbero state le premesse per raccontare quella storia punto per punto, chiaramente, pianamente, daccapo – non come avevo cercato di fare tanto tempo prima in quel racconto, *La cattura*, balordamente redatto in terza persona e prima ancora in uno scritto più ampio rimasto nel cassetto»: eppure «non per questo, non a questo effetto, era passato il colpo di spugna di quei versi. Trovavo superfluo se non disonesto tornare a scrivere, produrre il doppiato scritto di quei fatti». Il senso della vicenda vissuta dal poeta non è, quindi, attingibile attraverso la sua ricostruzione puntuale, come invece aveva tentato di fare in passato: gli episodi del '43 possono diventare materiale per lo «storiografo di una storia più grande, propriamente detta» o, al contrario, aneddoti personali «per chi, unitosi a me in un successivo viaggio, mostrasse di gradirli stando seduto all'ombra, forti del vantaggio panoramico, sulla piattaforma naturale di Timpone Sole dove l'immaginazione colloca un'improbabile osteria». Per il poeta, invece, conta il *fantasma* di quei fatti che «ventisei anni ha valicato e giunge ora» e che si trova in «certi ingredienti immutabili di quelle circostanze vissute che prima li solcavano appena: il riflesso del glicine che presto dilagherà sui muri, lo splendore ambiguo tra le saline» e ora invece illuminano i fatti: «fermentando lungamente al sole, hanno formato il grumo di cenere e luce – il guardiano

delle rovine, il mio-suo spettro diurno – che le condensa in una figura umana e le rifrange da sé». Non, dunque, una balorda «terza persona» ma un doppio che incarna la parte dell'io che è rimasta a Villa Paradiso ed esprima il suo essere «conservatore di rovine».

Anche questa prospettiva, però, non è del tutto soddisfacente per il narratore che vorrebbe superarla:

dovrei a mia volta scavalcare lui, ora, e la cerchia di implorazione e tenerezza (o cari, siamo qui tutti insieme, perdono del tempo trascorso, delle domande non fatte a tempo, delle risposte non date, degli alberi che lasceremo morire), l'inevitabile falsetto al quale ci stiamo disponendo tutti quanti: custode delle rovine, dormiente dell'aiuola, passante trafelato, gobbo forzuto che sospinge al mare, Luisa, Giovanna, io. La realtà che ci appassiona nasce sempre lateralmente, obliqua alle realtà in cui ci imbattiamo, riflesso del glicine, miraggio delle saline, conservatore di rovine che sia<sup>150</sup>.

L'esperienza è dunque, sempre, incompleta e rimanda costantemente ad un altro tempo e luogo, prossima meta del viaggio, in cui, invece, potrà dirsi piena. Sereni è, così, «fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera incomincia»<sup>151</sup>. Questa consapevolezza non ha l'effetto di far cessare la scrittura ma, al contrario, la alimenta: «ma perché nel momento in cui, versi di Kavafis aiutando, andava stabilendosi la pace, è insorta o meglio mi è tornata – dapprima in forma di grido trattenuto e prima ancora come mugolio, borbottio, vibrazione insistente – la voglia di scrivere? Come mai la relazione di un viaggio si è trasformata nel diagramma di quella voglia?»<sup>152</sup>. I versi non hanno chiuso «la partita», perché questa non può chiudersi, c'è sempre qualcosa da precisare, da includere, da inseguire: è l'imperfezione da cui nasce la scrittura ma anche il segno della vitalità del poeta che, se non può smettere di scrivere, può allora provare, per questo tramite, a raggiungere l'«emanazione non distorta, non procrastinante, ma diretta e istantanea, in una stretta correlazione di atti e parole»<sup>153</sup>. Come in *Infatuazioni*, di fronte al sottrarsi della realtà in prosa c'è ancora spazio per l'utopia di una dimensione altra:

sale da qualche parte un'ansietà a somiglianza di quella che mi spingeva lungo l'obliterato sistema difensivo di ventisei anni or sono per essere dovunque non essendo in alcuna sua parte specifica. E una ripugnanza insieme. Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 201-202.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 199.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 202.

### 3. *Il sabato tedesco*

#### 3.1 «Era te lo ricordi la fine dell'estate»

«Il piacere sottile della defezione, il piacere che libera da un incantesimo o da un amore malefico, mi ha portato sin qui, migliaia di chilometri distante dalla città di F. inseguendo l'estate dal suo punto di caduta»<sup>155</sup>: quindici anni dopo, il secondo tempo dell'*Opzione*<sup>156</sup> si apre nel segno della negazione, l'io si trova molto lontano dal luogo in cui si svolge il racconto del '64 e, soprattutto, si dichiara libero dall'ossessione che ne sorreggeva la trama. Questo narratore che dichiara «il piacere sottile della defezione» rappresenta, dunque, l'opposto di quello che, in taxi diretto all'aeroporto, ancora ripensa all'affare e si dice convinto che il libro si trovi in qualche stand della Fiera ormai conclusa e che sta lasciando<sup>157</sup>; se quello vorrebbe tornare indietro, questo si allontana, cercando sul *rovescio*, «dal suo punto di caduta», la «chiave dell'estate». Il riflesso nello specchio diviene, allora, l'unico modo per il soggetto di vedere il suo «volto vero»:

al chiarore incerto di prima mattina dalla gelida profondità dello specchio di una stanza d'albergo si fa strada contro il mio volto supposto il mio volto vero, la faccia che avrò tra qualche anno e che mi sta raggiungendo alla chetichella, a mia insaputa fino a poche ore fa. Di pari passo un pensiero in cui mi ero riconosciuto e compiaciuto per tanto tempo (*questo lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose, questa riunione che vuole il tu fra i presenti*) sta invecchiando con me – oggi che tutti ci diamo del tu chiamandoci per nome non appena conosciuti<sup>158</sup>.

La conoscenza sembra possibile solo in forme oblique, nell'immagine speculare che annuncia un futuro che si prepara da tempo e non, come si ipotizza nell'*Opzione*, nell'anelito ad un centro che, una volta lambito, metta a fuoco il tutto; più flebile appare la fiducia in una improvvisa vicinanza, nel «lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose» e che si era momentaneamente prodotto nel lieve terremoto delle *Arie del '53-'55*, un altro testo ambientato a Francoforte che anticipa diversi elementi del racconto del '64. Chi dice io nel *Sabato tedesco* ha un ruolo meno attivo, non indaga, non raccoglie indizi, non si trova nemmeno alla Fiera ma osserva, ricorda («la smentita e lo scherno della faccia sopraggiunta mi respinge alla finestra, come sempre al risveglio gli altri anni a F.») e registra la propria

---

<sup>155</sup> *Il sabato tedesco*, *ivi*, p. 203.

<sup>156</sup> Il racconto viene pubblicato per la prima volta nel 1980 in un volume omonimo preceduto dall'*Opzione* e dalla *Pietà ingiusta* (V. SERENI, *Il sabato tedesco*, Milano, Il saggiatore, 1980).

<sup>157</sup> Una stesura precedente del racconto questo iniziava, invece, chiedendosi: «se il parlante nelle pagine che precedono avesse dato retta all'estro che lo aveva colto sulla strada dell'aeroporto – fosse cioè tornato indietro rinunciando a partire – che cosa avrebbe trovato?»; l'abbozzo è riportato in apparato a *TP*, pp. 456-57.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 203.

estraneità nei confronti del mondo esterno «oggi che tutti ci diamo del tu chiamandoci per nome non appena conosciuti», mentre l'io aspirerebbe a ritrovare pienamente «il tu fra i presenti».

Un tale cambiamento di prospettiva si lega ad una diversa concezione della temporalità, come avverte la citazione di Di Giacomo posta in esergo («se fece 'na resella, e, zitto zitto – Songo o' Tempo... – dicette»<sup>159</sup>). Nel presente non si cerca un futuro che sappia riconnettersi con il passato, ma il momento attuale ha valore nella sua capacità di richiamare e illuminare gli attimi trascorsi. L'io non ha rinunciato a conoscere, se si trova lontano da Francoforte è perché l'estate lo ha «inseguito incalzando<sup>lo</sup> di giorno in giorno e di paesaggio in paesaggio con una folata di foglie silenziose e invisibili da ovest a est e poi da est a sud, da sud a sud-est»<sup>160</sup>; la comprensione, tuttavia, sembra ora possibile per il tramite della memoria e non dell'esperienza. Cambia, così, anche il rapporto con l'alterità la cui dimensione antagonistica si dava nell'*Opzione*, seppur in forma problematica, nel presente del dialogo. Nel *Sabato tedesco* l'io parla più con sé stesso che con gli altri, predilige la forma del monologo o della lettera, in cui il destinatario è assente e può rispondere solo in un secondo momento. Anche le citazioni di parole altrui sono sostituite da autocitazioni oppure sono mediate dalle traduzioni fatte dallo stesso Sereni. Le voci che nell'*Opzione* rappresentavano il vettore dell'alterità, diventano qui uno strumento della memoria:

certe voci risalite da lontano mi hanno scortato in viaggio; o meglio mi hanno tirato la corsa, quasi fosse in quelle la forza propulsiva del viaggio stesso. Pausate e ritmiche, non troppo diverse da uno scambio di battute da una finestra all'altra colte su una strada solitaria. Voci così s'insediano nella memoria, animano un momento dell'esistenza e lo fissano, e magari ne alimentano il successivo, né si potrebbe supporre loro un destino migliore o diverso. Cenere tutto il resto che le riguardi, se non, in queste ore, il loro aderire e fondersi con l'aria di questa città orientale, in sé abbastanza neutra, rigorosamente geometrica nel disegno rifatto, con tracce ormai molto scarse di come era una decina di anni fa prima del terremoto, povera, sonnolenta, assoluta. Di questa non mi rimarrà che il nome, un impalpabile velo di polvere soffiata sul verde umido dei grandi viali dal deserto che le sta attorno. Un flusso di folla qui atteggiata a popolo fratello la sua gente. Nella doppia corsa delle scale mobili ascendenti e discendenti caso e fatalità si avverano. Per frazioni di tempo molte vite in una sola si volano incontro, si scambiano una rapida occhiata sfilando in parallelo e s'involano. Qui come altrove.

Le voci continuano ad avere «forza propulsiva», scortano col loro ritmo l'io nel viaggio ma il loro valore risiede soprattutto nella capacità di *animare* e *fissare* «un momento dell'esistenza»: l'incontro con l'altro non è propiziato o cercato, avviene brevemente e a distanza come tra persone che salgono e scendono con le scale mobili, lasciando solo «il nome, un impalpabile velo di polvere soffiata sul verde umido dei grandi viali dal deserto

---

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 204.

che le sta attorno». Così, l'«attività onirica» che «è divenuta più intensa da quando sono capitato nell'Est» restituisce «al risveglio» come «bisbiglio traudito» i versi di Apollinaire tradotti da Sereni: «*Quella notte ascoltavo al cader dell'estate Un uccello svenevole e sempre irritato*». Questa «frase mormorata all'orecchio da chissà chi»<sup>161</sup>, unico lascito del sogno, deriva a sua volta da «una notizia buttata là da qualcun altro durante il giorno riguardo a questa estate dura a morire oltre il limite stagionale dovunque in Europa quest'anno» cui segue un'altra citazione del poeta francese: «*vomitando di notte tutto il calore del giorno...*»<sup>162</sup>: è l'esperienza stessa che fa affiorare queste parole, si cristallizza in questi versi.

Anche «la voglia del ritorno» sorge «accompagnata dal suono brusco, sincopato o strascicato, ignaro di modulazioni e melodie, drammatico ma non intenzionalmente lugubre emesso dal calice di certe lunghe trombe a stelo con cui l'uso popolare di qui accoglie gli ospiti e li rimanda con Dio»: l'io «non sa» ma registra che «l'affondo nella grande distanza» ha rinnovato in lui «il senso o piuttosto la voluttà dello spazio; e insieme rinfrescato la nozione di luoghi anche troppo familiari, ma non adeguatamente goduti e vissuti, equiparandoli nell'illimitato, nell'ubiquità a questi spazi nuovi». Il viaggio, l'allontanamento non sono stati, dunque, una fuga ma il modo attraverso cui è potuto emergere il desiderio di ritornare, che è un desiderio di pienezza, di compiutezza e per questo si può chiamare *nostalgia* «termine caduto in disuso e diletto dai più» solo a patto

di ricondurlo al suo etimo e da questo all'immaginazione non accorata ma smaniosa del tornare, che intendo come energia, impulso a riportarsi con occhi come nuovi su campagne strade viottoli e borgate che da tempo non parlano più... oh sì, come quando – raramente ma esemplarmente nel corso di un'esistenza – il petto si allarga in un repentino ritrovamento di sé con ancora tutta una vita davanti; e percepire in sé quel respiro è intendere a fondo quel che non si pensa mai, e che solo alcuni grandi asmatici possono intendere nel suo pieno valore, che il respiro è una qualità straordinaria e preziosa, affacciarsi su una costiera raggiante allo sbocco di un tormentoso viaggio nel nebbione: al cospetto di uno specchio d'acqua in una mattina chiara, seduto su una spalletta in fianco alla Sava durante una sosta della tradotta, appena fuori da una stazione sconosciuta dove l'infittirsi dei binari e degli scambi preannuncia Belgrado.

Se l'*Opzione* si apriva in medias res, in una situazione che poteva essere decifrata solo dopo diverse righe, *Il sabato tedesco* arriva alla Fiera per il tramite della distanza, vi antepone una sorta di preambolo che ne illustra le premesse e fa nascere «un umore balzano» che «a quest'ora, in un'ora imprecisabile per via del fuso orario diverso, [...] mi dirotta dalla via del ritorno a casa e mi reimmette nella norma calandomi (me o uno che mi somiglia?) ancora una volta nei labirinti provvisori di F.»<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ivi*, pp. 204-205.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 205.

### 3.2 Prosa e poesia

Il ritorno alla città tedesca fa affiorare una domanda, come spesso accadeva nell'*Opzione* ma che ora, scomparsa l'interlocutrice, l'io rivolge a sé stesso: «amo questo posto?». La risposta non è cercata nel presente, tra gli stand o nelle camere d'albergo, ma nel passato, nel ripetersi dell' «annuale kermesse»; subito, dunque, il testo scivola nel ricordo:

si svolgeva nel mese di settembre oppure in quello di ottobre ad anni alterni con varianti di scarso rilievo da una volta all'altra, oltre a quella non cospicua del mese cambiato ma contiguo. Sicché capitavi in settembre e stavi vivendo, retroattivandolo di un mese, o di un anno, il soggiorno corrispondente all'ultima volta che ci eri stato; capitavi in ottobre, e non era che prolungamento di un mese, o di un anno, della permanenza precedente. Vale a dire, era come esserci sempre, un vuoto perfetto il resto dell'esistenza.<sup>164</sup>

La Fiera non è più colta nello specifico accadere di una sua edizione, ma nella fusione prodotta dal ciclico ripetersi. Il riproporsi, ogni anno identico, con la sola oscillazione tra i mesi settembre e ottobre, crea, infatti, una sensazione di continuità, «come esserci sempre»; l'indistinzione fa sì che *mese* ed *anno* diventino sinonimi e che le frasi siano costruite in maniera molto simile, con «capitavi in» seguito dalla congiunzione *e* («capitavi in settembre, e»), «capitavi in ottobre, e») e dalla ripetizione dell'espressione «di un mese, o di un anno».

174

«Il resto dell'esistenza» scompare quando il soggetto è immerso in questa «vita di ricambio» che accetta «di sospendere il suo corso per lasciarmelo riprendere a comando a partire dal punto in cui me ne ero temporaneamente distolto». Recarsi a Francoforte significa, dunque, entrare in una dimensione esistenziale altra e già poco prima dell'atterrarvi l'io sente che «organi diversi da quelli normalmente in uso stanno entrando in funzione dentro di sé, arti lasciati da tempo inattivi»: in questo momento di passaggio «la Hilde laggiù in giro per compere o anche solo a passeggio» appare «una buona volta libera da monomanie competitive e in quel momento la ami» e può persino sorgere il dubbio di aver «sbagliato turno merceologico», di essere capitato «in un ciclo diverso» e invece nulla cambia, come ricordano «le facce note, le ricorrenti da un anno all'altro».

L'io, però, non sembra totalmente immerso nella dimensione fieristica com'era, invece, ai tempi dell'*Opzione* e, infatti, svela che tra le figure che incontra a Francoforte ci sono anche «i doppioni di altri esseri incontrati in altri luoghi della vita», smascherando uno dei meccanismi alla base del testo precedente («un Giorgio B., versione finlandese, un Giorgio Z., versione austriaca, un Fabio, un Niccolò. Altri ancora, duplicati guizzanti dei realmente esistenti e noti»). Il narratore non condivide del tutto il presente dei personaggi e per questo

---

<sup>164</sup> *Ivi*, pp. 205-206.



non riesce a comunicare con loro «che stavolta sono muti proprio come pesci»<sup>165</sup>; con il *biondocalvo* incontrato in ascensore, «stavolta impassibile a smentire la sua usuale squisitezza»<sup>166</sup>, l'io ricorre allora alla formula «*tugnìn, tùder, zürich, pistola*» come «per lunga tradizione un ambrosiano se si imbatte in un alemanno col quale, a causa delle reciproche ignoranze, non c'è verso di comunicare.

In questo testo, dunque, la narrazione si inceppa costantemente, per il sopraggiungere di un ricordo, una riflessione, un riferimento al racconto precedente, un'immagine incongrua. Il discorso scorre, «*trapassando* in un altro elemento», accostato al precedente per via del tema o dell'ambientazione, ma senza l'intima tensione verso il finale che aveva invece la prima parte. Questo procedere più disteso permette, però, di accogliere materiali che erano, invece, esclusi dall'*Opzione* e annessi solo come allegati o esposti in appendice: è il caso delle riflessioni sul senso dello scrivere ma anche delle poesie che qui sono essenziali allo sviluppo stesso del testo.

*Il sabato tedesco* torna, infatti, sul racconto del '64 a diversi livelli, riprendendone, ad esempio, lo stile:

L'appuntamento a un ristorante jugoslavo, che idea. Il suono ora filtrante ora divagante ora beffardo di un'armonica dietro un muro cadente un po' mi fiancheggia un po' mi svia in questa parte di città, la sola che ancora conserva tracce di distruzione – la faccia semicarbonizzata del vecchio teatro d'opera, demolizioni in corso, ostruzioni, ponteggi. Stento a orientarmi e mi prende l'inquietudine che mi assale in questi casi. Ma qui, sbucato da una viuzza laterale, interviene a togliermi d'affanno un tizio benefico, un folletto che proprio la Hilde mi ha fatto conoscere anni fa<sup>167</sup>.

Si ritrovano, qui, alcuni degli elementi che comparivano nell'incipit del racconto precedente: il ristorante, l'aiuto offerto da un «tizio benefico» che è una vecchia conoscenza; l'io sottolinea, poi, come avveniva anche nell'*Opzione* le trasformazioni della città («fino a non molto tempo fa c'erano ancora rovine»<sup>168</sup>, «la sola che ancora conserva tracce di distruzione») con una visione antropomorfa delle macerie («erano rovine ancora umane, impastate di carne e sangue»<sup>169</sup>, «la faccia semicarbonizzata del vecchio teatro d'opera»). Soprattutto ritorna il particolare parlato del narratore, in cui agli elementi più colloquiali come l'espressione «che idea», *tizio*, si affianca un lessico più tecnico (*demolizioni, ostruzioni, ponteggi*) e si raggiungono punte più liriche, non per l'uso di termini letterari ma per la sapiente orchestrazione attraverso le ripetizioni (*ora, «un po'»*) e l'impiego prolungato

---

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 206.

<sup>166</sup> *Ivi*, pp. 206-207.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

dei partecipi («la voce insinuante, esortante»<sup>170</sup>, «ora filtrante ora divagante»). La poesia che segue, e che verrà poi inclusa in *Stella variabile* col titolo *Revival*, è una diretta continuazione del testo, in quanto contiene il discorso del *folletto* amico della Hilde e, inoltre, cita il titolo del racconto del '64:

Bella *L'Opzione* – mi saluta  
svelto nel vento il piccolo ebreo  
tornato a curare i suoi classici.

Bellissimaaa...  
Ripetendolo in echi mi incoraggia  
o mi burla  
la balconata di cornacchie lassù  
issata da quello stesso vento  
nel gelido nel bigio.

Tra quanto resta di macerie  
e tutta questa costruenda roba  
in vetro cemento acciaio  
bel posto per riunioni e incontri.  
E grinte e sarcasmi da finestre a finestre  
che non danno su niente  
da facciate minacciate di crollo  
da porte che non hanno dietro niente  
mi sbalzano  
di venti anni all'indietro  
in una piazza di Venezia  
sull'aria saltellante del Terzo Uomo –  
come di attimi a ritroso nel replay  
scavalla lo spettro televisivo – ...  
ecco che torna

la pioggia  
fredda sulla guerra fredda, la faccia  
per pochi istanti allora amata  
presto tagliata via  
dietro un sipario di lagrime<sup>171</sup>.

La battuta del «piccolo ebreo», «bella *L'opzione*», e l'eco che se ne produce nella «balconata di cornacchie» suscitano la riflessione del poeta che torna ad appuntarsi su uno dei temi cardine del racconto, rievocato anche nel brano che precede la poesia: la difficile convivenza tra le *macerie* e la «costruenda roba», la memoria e gli affari. Nell'affrontare ancora una volta questo nesso problematico, Sereni si sente incoraggiato e burlato, sospinto da «grinte e sarcasmi». La sua perlustrazione, però, rivela subito l'inconsistenza dei luoghi, gli edifici sembrano affacciarsi sul vuoto: le finestre «non danno su niente», le porte «non hanno dietro niente» e la smaterializzazione dello spazio sbalza «di venti anni all'indietro», richiama un'altra città, Venezia e un altro tempo, il dopoguerra. Il ricordo, tuttavia, diventa

---

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>171</sup> *Ivi*, pp. 207-208.

*replay*, passa per la rievocazione di un film *Il terzo uomo*, si fa «spettro televisivo». «La pioggia / fredda della guerra fredda» giunge quasi come negazione delle «rovine ancora umane, impastate di carne e sangue» e il volto vivo del passato *torna* «per pochi istanti» ma è ormai un fotogramma «tagliato via / dietro un sipario di lagrime».

La poesia, inoltre, nel rievocare un tema centrale dell'*Opzione*, ritorna anche sul racconto stesso che citato in apertura trova un corrispettivo nel film menzionato: *Il terzo uomo* ha, infatti, come protagonista uno scrittore americano che, aiutato da una giovane donna, si trova ad indagare sulla morte di un amico nella Vienna della fine degli anni '40. La città è divisa in quattro settori dalle potenze vincitrici e lingue e nazionalità si mescolano come alla Fiera di Francoforte; il mistero, inoltre, riguarda un affare che mostra l'incompatibilità tra la logica del mercato e i valori umanistici. *Revival*, però, come dice il titolo, non solo allude al racconto del '64 ma ne riproduce la struttura, con il suo girare a vuoto per, infine, giungere ad una dimensione remota, caratterizzata dalla mediazione artistica (lo scrittore della parte estrema del testo in prosa, il *replay* e lo «spettro televisivo» di questi versi) che, però, si rivela incapace di esprimere pienamente la realtà.

Alla riproposizione di un certo stile tipico dell'*Opzione* nel brano che introduce questo componimento, risponde, dunque, la poesia ricordandone la parabola fallimentare. Il tono del testo è inizialmente ironico con la battuta, e la sua eco («bellissimaaa...»), del personaggio che ricorda quelli del racconto del '64, figure sfuggenti e identificate solo sulla base della nazionalità o qui della religione, ma progressivamente si incupisce: il vento che porta il «piccolo ebreo» e che forma con *svelto* una sorta di bisticcio, soffia poi «nel gelido nel bigio»; «mi incoraggia / o mi burla» diventano «grinte e sarcasmi» che «da finestre a finestre» spingono, anche per mezzo dell'assonanza, a guardare il *niente*, ripetuto in punta di verso. Il verso a gradito che pare annunciare una svolta positiva «ecco torna» viene smentito dall'eplanadiplosi «fredda sulla guerra fredda» segno di una circolarità negativa e ineluttabile.

La poesia pone, in maniera esplicita, non solo alcuni temi centrali connessi all'esperienza della Fiera ma anche la questione del racconto scritto per indagarli. La riflessione continua nella parte in prosa successiva («quella volta dell'opzione») in cui Sereni rievoca la nascita del testo, riprendendo alcuni passi di una lunga lettera che aveva scritto a Scheiwiller in occasione dell'uscita in volume. Il racconto sarebbe nato da un rimprovero scherzoso mosso all'autore da un collega per «avere agito in modo furbesco, non precisamente corretto in una determinata circostanza» unito al «ronzio di cui avevo la testa ancora piena,

quel *bavardage* plurilingue nel quale ero vissuto stavolta come tutte le altre per tutta una settimana»: «una specie di stimolo, uno stato di ebbrezza insisteva a propormi il profilo potenziale, la forma possibile di una storia sin lì incompiuta» e che andava raccontata riproducendo il chiacchiericcio «con l'avvertimento che se qualcosa di immane o di atroce o anche solo di molto serio si fosse interposto affiorando dalla corrente, quello doveva essere considerato un detrito alla pari degli altri, più o meno futili nell'apparenza, e come gli altri destinato a una rapida sommersione nella logorrea»<sup>172</sup>. All'origine del testo c'è, dunque, un momento di felice sintonia tra linguaggio ed esperienza, e il particolare parlato dell'*Opzione* appare l'unico modo in cui esprimere il mondo della Fiera:

fu come se la vita, la realtà, via via che si produceva in passi, gesti, sguardi, incontri casuali, rimandi da un luogo ad altro luogo, si raccontasse da sé. Ed ecco che la vita, la realtà filtrata nella presenza di noi a noi stessi, mi forniva parole da trascrivere sull'onda di un motivo inserendovi, che so?, qualche tintinno di carillon dal passato anteriore, volti che pensavo scomparsi, di fatto rimossi nel mai esistito<sup>173</sup>.

La rievocazione dell'accordo tra parola e cosa, della vita nel suo farsi riesce anche a darsi fa ripartire il racconto, ci riporta, di nuovo, alle atmosfere dell'*Opzione* ma questa volta non più al presente. Compare, infatti, «la non più tanto giovane ragazza addetta» che «accennava a qualcosa di occultato dietro una tendina viola in un angolo morto dell'esposizione» e di fronte ad ogni mistero, anche minimo, il narratore non può che formulare ipotesi: «Lei? E chi altro se no? Lei dunque, scampata nella sua controfigura – appesantita, un poco sfatta, occhi cupidi e foschi – al recinto del lager speciale? Non c'era qui realtà che non comportasse la nozione del suo opposto, non ne conservasse in qualche modo l'impronta». Il ragionamento che prima si sarebbe inoltrato ad esplorare la duplicità dell'esistente, cercando di seguire le stratificazioni del reale ora, invece, si arresta di fronte alla consapevolezza che col tempo tutto è mutato: «questo, almeno fino a un certo anno. Ma poi. Sbiadivano piano piano i riferimenti al passato, anche meno remoto, la stessa ragazza Rosemarie a sua volta inghiottita dal lavoro delle scavatrici in azione un po' dovunque nella città di F.». Il riferimento al lager potrebbe far accostare questa figura femminile alla collega cui si rivolge il narratore dell'*Opzione* («smettila di pensare che sei viva per caso, scivolata per caso fuori dall'orripilante catasta»<sup>174</sup>) ma come il racconto è privo di trama, così i personaggi appena vengono delineati scompaiono: in questo caso la ragazza è cancellata, come il passato, dalle

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>173</sup> *Ivi*, pp. 208-209.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 173.

scavatrici a ribadire la connessione tra il benessere e l'oblio dei morti nei campi di concentramento<sup>175</sup>.

Il mutamento intervenuto rispetto ai tempi dell'*Opzione*, a cui accenna qui il narratore, non è veramente compreso dall'io che dice di «saperlo solo da alcuni sintomi»:

due o tre corridoi più in là dentro il padiglione irruppe un calpestio, una scansione vociante-zampante di minaccia. Lacerò in più punti la rete del precedente suadente uniformante ronzio: perduto, questo, come si riperde una musica – e per quanti sforzi uno faccia per suscitarsela e accordarvisi, l'angolo della mente in cui cerca di scovarla gli si sottrae di continuo, si stacca da lui quando più gli pare di ghermirla. Un motivo diverso, indecifrabile, si era sovrapposto. Non ci coinvolgeva, ci avrebbe spazzati via semmai. Nasceva da un altro tempo, dal tempo che nasceva ora o era già nato in uno ieri anche più prossimo sfuggito nell'attimo stesso della sua nascita (fuori, una giornata plumbea; e noi dentro, rintanati in quell'ultimo rifugio malamente rischiarato, nelle ridotte del tempo morto).

Il *ronzio* che aveva prodotto il racconto sulla Fiera è *perduto* ed ogni tentativo di rievocarlo risulta fallimentare o controproducente. Lo ha sostituito un «motivo diverso, indecifrabile» che, però, è estraneo al soggetto che rischia di esserne «spazzato via»; è l'oblio che viene «da un altro tempo», conosce solo il momento presente perché ogni ieri «anche più prossimo sfugge nell'attimo stesso della sua nascita»: senza memoria non c'è identità e neppure scrittura per questo l'io si rintana nelle sacche ancora esistenti, dove il «tempo morto», che nell'*Opzione* era quello delle *fornaci*, ancora produce barlumi di conoscenza.

179

Chi, invece, si rallegra di quest'oblio sono le «belve onnivore», «intraviste qualche anno prima a un chiaro di luna riflesso sul pavimento specchiante all'ingresso del night»<sup>176</sup>: si tratta delle «nuove belve» della poesia *Nel vero anno zero*. Queste rappresentano il rovescio della «pietà ingiusta» che guarda non solo alle vittime dei campi di sterminio ma anche alla disfatta dei soldati tedeschi e a «quella faccia d'infortunio, di gioventù in malora / con la sua vampa di dispetto di bocciato / di espulso dal futuro»<sup>177</sup>; le «belve onnivore», invece, non provano compassione per le vite che la guerra ha distrutto ma «qualunquisti o peggio complici» si servono di questo *livellamento* «per seppellire il passato»<sup>178</sup>: per loro Sachsenhausen è un quartiere di Francoforte dove mangiare «ginocchio di porco» e al poeta che ricorda che è anche la località vicino a Berlino dove è stato istituito il primo campo di concentramento nazista ribattono, «leggendogli nel pensiero»:

---

<sup>175</sup> Anche questo è un tema espresso anche nell'*Opzione*: «lo vedi, tu stessa non ci badi più, si tratta di un pensiero già lontano, astratto persino, che nessun fremito o sussulto accompagna più – è bastato un po' di benessere, il tepore degli alberghi, lo sfavillio delle tavole imbandite, questa frenesia di ricevimenti, cocktail e banchetti» (*ivi*, p. 174).

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>177</sup> *P*, p. 175, vv. 43-45.

<sup>178</sup> P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, cit., p. 374.

E gli altri allora [...]
   
quegli altri carponi fuori da Stalingrado
   
mummie di già soldati
   
dentro quel sole di sciagura fermo
   
sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni
   
non è la stessa cosa?<sup>179</sup>

*Il sabato tedesco* non solo presuppone questa poesia degli *Strumenti umani* ma esplicitamente la parafrasa, «le nuove belve» sono dette «intraviste qualche anno prima a un chiaro di luna riflesso sul pavimento specchiante all'ingresso del night»<sup>180</sup> perché l'ultimo verso di *Nel vero anno zero* recita: «a balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night»<sup>181</sup> e anche l'altra citazione – «la ferocia [...] che consiste nel mangiare, di noi, cuore e memoria»<sup>182</sup> che corrisponde a «si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore»<sup>183</sup> – è segnalata chiaramente dall'inciso «avevo pensato». Anche in questo caso, Sereni nel riprendere un concetto o una situazione ritorna anche sui testi in cui li ha espressi, trattandoli come materiali di cui il racconto si serve in maniera dichiarata. Gli elementi qui richiamati di *Nel vero anno zero* sono, infatti, il tramite che introduce un componimento che figurerà in *Stella variabile* col titolo *Poeta in nero*. Il narratore vede, infatti, («eccone una») un'altra bestia «ferma come nel suo sasso la sfinge» che canta «a bocca chiusa»<sup>184</sup>; dato che «le nuove belve» «non discendevano per niente da quelli delle svastiche, e caso mai erano disposti a schernirci decorandoci con quelle», anche «il nero di questo poeta in nero» «è tutt'altro da quello di una volta».

Il testo, privo di una trama, anche solo fittizia come quella dell'*Opzione* si appoggia, dunque, nella sua articolazione, a riferimenti e citazioni di scritti passati. Sembra che solo attraverso questi sia possibile per Sereni avanzare nel discorso e produrre frammenti inediti in prosa o in poesia. Anche *Poeta in nero*, come già *Revival*, prosegue, infatti, il testo con la descrizione della *belva* annunciata dal «eccone una»:

Nera cintura stivaletti neri
   
nero il cappelluccio a cencio
   
tutto bardato di nero se ne sta
   
ritto sullo sgabello inalbera
   
un cartello con la scritta: *Ich bin*
  
*stolz ein Dichter zu sein*
  
muovendo le labbra appena.
   
Sono fiero di essere un poeta.
   
Ma perché tanto nero?

<sup>179</sup> P, p. 176, vv. 12-17.

<sup>180</sup> TP, p. 209.

<sup>181</sup> P, p. 176, v. 20.

<sup>182</sup> TP, p. 209.

<sup>183</sup> P, p. 176, v. 19.

<sup>184</sup> TP, p. 209.

gli domando con gli occhi.  
Vesto il lutto per voi –  
da dietro vetri neri  
con gli occhi mi risponde.

...  
– Sono un poeta anch'io –  
gli dico ripassandogli davanti.  
– Poeta un accidente –  
poeta di belle maniere  
poeta in Occidente<sup>185</sup>.

Il problema della memoria è vissuto da Sereni non come semplice contrapposizione tra lui e gli altri ma come dissidio interiore: questo emerge chiaramente nella *Pietà ingiusta* – «incredibile – dirò più tardi – le visioni / immotivate che si hanno a volte / (e pazienza per queste ma esserne coinvolti al di là del giudizio / fino al tenero, fino all'indebita pietà...)»<sup>186</sup> – mentre *Nel vero anno zero* l'interlocutore «legge nel pensiero»<sup>187</sup> del soggetto. Anche in *Poeta in nero*, l'antagonista assume la forma della coscienza di Sereni, che, questa volta, viene a chiedere conto proprio del suo ruolo di scrittore. La figura che pare indossare un'uniforme nazista e mostra un cartello in tedesco, porta, in realtà, il lutto per i poeti «in Occidente» che non fanno o non vogliono affrontare la guerra fredda con i suoi scoppi e conseguenze nel mondo. Come dichiara l'autore in un'intervista a Ferretti, *Il sabato tedesco*

presuppone diversi livelli di esperienza taciuti ma sottintesi: la contestazione giovanile, la crisi petrolifera, la guerra arabo-israeliana, il nesso terrorismo-repressione in Germania. Tutti fatti e tensioni che in questi anni hanno mutato e complicato (e continuano a mutare) il mondo in cui viviamo. Ho perciò la sensazione di vivere una situazione che non riesco a capire più come una volta. Individuare i punti di riferimento e gli obiettivi da colpire è diventato molto più difficile di quanto non lo fosse quindici o venti anni fa<sup>188</sup>.

Il disorientamento diviene, però, in questa poesia senso di colpa, non per l'incapacità di aderire a un'ideologia o di rispondere alla necessità dell'impegno ma per l'intima aspirazione ad una poesia capace di ricordare e di interpretare il mondo. È questo un problema cruciale per Sereni che, si è visto, rifugge l'arte che sa solo dire sé stessa, riflettere sul proprio farsi o chiudersi nella dimensione estetica. Le «belle maniere» sono, così, ironicamente impiegate a descrivere la figura che l'io incontra: la ripetizione un po' infantile dell'aggettivo nero per ogni capo d'abbigliamento, i diminutivi «stivaletti», «cappelluccio», il chiasmo del primo verso («nera cintura stivaletti neri»), la rima interna *cartello* : *sgabello*. Progressivamente, però, questi elementi mostrano un risvolto inquietante, a partire dal

---

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 210. Il testo qui si presenta in una forma diversa da quella di *Stella variabile* in cui manca l'ultima strofa. Si noti, inoltre, che anche nella raccolta di poesie segue immediatamente *Revival*.

<sup>186</sup> *P*, p. 175, vv. 33-37.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 176, v. 12.

<sup>188</sup> L'intervista (G. C. FERRETTI, *Questo scrivere così vacuo così vitale. Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro*) è riportata in apparato a *TP*, da cui si cita (p. 462).

colore che si rivela essere quello del lutto; il chiasmo, poi, anima lo scambio silenzioso «gli domando con gli occhi», «con gli occhi mi risponde» a indicare la vicinanza e la distanza tra i due poeti e infine la rima sigilla la sentenza pronunciata contro il soggetto: «– Poeta un accidente – / poeta di belle maniere / poeta in Occidente».

Di nuovo, come in *Revival*, è allo spazio della poesia che viene affidata l'interazione coi personaggi anche se non si arriva mai ad un vero e proprio dialogo: non c'è replica alle parole del «piccolo ebreo» se non l'eco delle cornacchie, mentre qui il discorso non sembra poter essere pronunciato ad alta voce, visto che è proprio il ruolo dello scrittore nella sfera pubblica ad essere in discussione. Solo dopo la pausa dei puntini di sospensione, l'io «ripassa davanti» per affermare la sua identità di poeta, ma è sufficiente la breve replica della figura in nero perché il soggetto ne adotti il punto di vista, completandone persino il pensiero.

Il brano in prosa che segue continua la riflessione sul senso dello scrivere, che ora si concentra sull'operazione in corso, sul ritornare a parlare di Francoforte. Il disorientamento nei confronti del mondo e il dubbio circa la propria inadeguatezza, infatti, suggerirebbero l'opportunità del silenzio, tanto più che Sereni ha già scritto *L'opzione*:

182

uno che torna sul posto di cui ha scritto una volta pensa con sollievo che non ne scriverà più, ha fatto quanto era in suo potere per dire delle cose di lì; oppure, o meglio, ritiene di avere preso a suo tempo la piega giusta per sé, l'inclinazione adeguata, non esistono altre pieghe o inclinazioni, almeno per lui, e allora la partita è chiusa, quietato il suo cuore. Davvero? Non fosse per alcuni relitti che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto, bottiglie depositate all'asciutto senza indicazione d'annata. E la presunzione, taciuta, che qualcosa di quei trascorsi divenuti discorso, un'eco, un aroma, sia rimasto nell'aria ad attirare anche altri a nuovi incontri e situazioni o a riproporre al notista qualche caso rimasto irrisolto<sup>189</sup>.

Lo scrivere di un luogo dovrebbe produrre una sorta di pacificazione, perché per Sereni comporre significa assecondare l'eco che l'esperienza produce nel soggetto e che, una volta espressa, tace. Come spiega a proposito del *ronzio* all'origine dell'*Opzione*, raccontare la storia «sarebbe stato il modo di placare quello stimolo e dissolvere quello stato, la cui cessazione avrebbe in pratica coinciso con l'estinzione della storia stessa»<sup>190</sup>. Tuttavia, con un modulo frequente nei suoi scritti, una voce avanza un dubbio, chiede una conferma, suggerisce un'altra spiegazione: qui domanda semplicemente «davvero?» ma questo controcanto basta a far ammettere al narratore che non tutto dell'esperienza si esaurisce nella scrittura, che restano elementi non detti, «relitti che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto, bottiglie depositate all'asciutto senza indicazione

---

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 208.



d'annata» a cui si aggiunge, poi, «la presunzione» prima *taciuta* come qualcosa di sconveniente, che i «trascorsi divenuti discorso» abbiano la capacità di agglutinare ancora parole e cose, «attirare nuovi incontri o situazioni» o rievocare tasselli mancanti, che lo scrittore, ridotto a *notista* può esplicitare.

È questa la funzione svolta dal *Sabato tedesco* rispetto all'*Opzione*: nel ritornare a Francoforte, l'io non riesce a raccontare un'altra storia, l'esperienza presente è effimera, le apparizioni non durano abbastanza per creare personaggi; può, però, a tratti rievocare «un'eco, un aroma» rimasti nell'aria, riflettere su alcune questioni e sui meccanismi che informavano quella narrazione. Per alcuni aspetti questo testo è una chiosa del precedente e Sereni include alcuni materiali che comparirebbero in apparato ad un'edizione critica, come la lettera a Scheiwiller di cui si è detto, oppure quella a un editore portoghese, modello per la figura di Alvarez nell'*Opzione*, uscita sul primo numero di “Questo e altro”<sup>191</sup>. Mentre la prima è assorbita nel discorso, la seconda è esplicitamente segnalata. Il pretesto è quello di ribattere all'«amico di Lisbona» che «da qualche tempo [...] mi guarda con perplessità se non con diffidenza. Qualcuno deve avergli messo dei dubbi (si capisce, l'italiano lui non lo mastica) a proposito di quello che ho scritto non di lui, *non di lui*, ma di quel suo doppione colombiano ex-spagnolo» mentre nei loro rapporti «fa testo» solo «la lettera che gli ho spedito da Milano la sera del 12 maggio 1962».

183

Sereni finge di rendere conto («dovrò pur dirglielo»<sup>192</sup>, «gli direi») a una figura reale del personaggio che ne ha creato nell'*Opzione* e per farlo recupera uno scritto precedente in cui racconta e commenta l'episodio del loro incontro poi incluso nel testo del '64: l'autore torna così a rievocare «le ramblas e il Tibidabo, collina di Montjuich e piazza di Catalogna, quartiere gotico, Gaudì»<sup>193</sup> e soprattutto la dittatura franchista. Alla lettera, modificata rispetto alla forma con cui era apparsa in rivista, con alcune citazioni puntuali segnalate da incisi come «così le avevo scritto» o «le ho scritto» e in un caso anche dal corsivo, viene aggiunta una riflessione sull' «impulso alquanto diabolico – lo ammetto – che porta alla contraffazione e alla distorsione di identità realmente incontrate nella vita». Si annuncia così un tema centrale del *Sabato tedesco* «la faccenda dei doppioni», che però «in realtà un'altra, è venuta dopo e non riguarda lei. Prima o poi ne parliamo».

Il testo trova qui un tu a cui rivolgersi, seppur a distanza, e il narratore torna ad assumere un postura simile a quella che aveva nell'*Opzione*: accenna, ad esempio, ad un

---

<sup>191</sup> V. SERENI, *Lettera ad un editore portoghese*, cit., pp. 141-44.

<sup>192</sup> *TP*, p. 210.

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 211.

argomento ma rimandandolo a più tardi («prima o poi ne parliamo»<sup>194</sup>), specula sui fatti («qualcuno deve avergli messo dei dubbi», «si capisce, l'italiano lui non lo mastica»<sup>195</sup>), registra voci altrui («da citazione da Pessoa», «batte altrove – qualcuno ammonì. Qualche altro indulgeva benevolo al ritorno repentino di gioventù»<sup>196</sup>), protesta («mi sono guardato attorno: bravi loro se vedono altre accelerazioni altrove, battere altrove la storia»<sup>197</sup>), si interroga («finii col vergognarmene come di una frivolezza. Che fosse invece cecità?»<sup>198</sup>). Anche il lessico è meno sorvegliato con espressioni come «dare di gomito», *toccatina*, «bassa macelleria», «bevevo le sue parole», «montarsi la testa», *gasato*, «a buon mercato», *scalmana*, «me la sono giocata»; a cui si aggiunge la dislocazione a sinistra «l'italiano lui non lo mastica». Nel *Sabato tedesco* l'indagine sui limiti e i presupposti della scrittura, lo spuntare del ricordo sono, spesso, affidati alle forme della riflessione saggistica o del monologo interiore, mentre l'affiorare del senso di colpa, il dover giustificare di fronte alla realtà l'operazione artistica crea una dimensione agonistica che fa emergere il parlato.

Il narratore deve, poi, difendersi anche da un altro rimprovero che «ogni tanto qualcuno» gli muove, quello «di guardare fisso, in modo quasi indecente, le donne»: «sarà», ribatte il poeta, «ma lo sguardo immesso in altre esistenze che si schiudono all'immaginazione non distingue tra uomini e donne» e «caso mai sta qui l'indecenza, nell'intrusione che immagina e immaginando prolunga situazioni, inventa atmosfere, suppone vicende, infine ne è parte, o tenta». Questo della natura visiva del fatto artistico è un tema fondamentale per Sereni; nei testi degli anni '50 e '60, però, si sottolineava soprattutto la capacità dello sguardo di istituire una relazione: il narratore dell'*Opzione* dichiara di avere «il feticismo dello sguardo fin da quando ero ragazzo, tanto da ritenere impossibile e più che impossibile ingiusto che uno sguardo, l'impegno di uno sguardo, non sia ripagato da uno sguardo di ritorno»<sup>199</sup> mentre la prima sezione degli *Strumenti umani* si intitola *Uno sguardo di rimando*. Qui, invece, il guardare è soprattutto un atto intrusivo perché non dialoga con l'altro ma specula sulla sua natura, «inventa atmosfere, suppone vicende». Sereni dice di accettare «che mi si dia del *voyeur*, che non è ancora veggente ma non già più guardone»<sup>200</sup>: nell'*Opzione* era, invece, proprio la chiaroveggenza ad essere inseguita e ammirata negli *aristocrati*.

---

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 211-212.

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 212.

A queste affermazioni segue una sorta di dimostrazione concreta; il poeta, infatti, descrive una situazione («il riflesso filtrato dalle tende fonde in un'unica nube, isolandoli, il biondo cenere di lui e lo splendore cupreo di lei») e poi presenta «per mio conto il quadro che ne risulta», ovvero *Domenica dopo la guerra* che precedentemente, però, si intitolava *Duetto e voyeur* (secondo il titolo di un libro mai letto):

Per due che si ritrovano in una  
domenica dopo la guerra  
allora può  
rifiorire il deserto del mare?

... amami – lui dice – di ritorno  
amami a tutta forza con forza  
di rivalsa per tutti questi anni...  
Ma

... nei primi tempi di guerra  
quando le domeniche non erano  
che blanda disperazione, stordimento  
di campane, rimasuglio  
di fumo attardatosi al largo  
dell'ultimo postale da Amsterdam...

E si divorano con gli occhi, si  
cercano si tendono le mani  
di nascosto sulla fiandra del tavolo.

... mare per anni solitario  
di anni computabili in onde  
braccio di mare divenuto attonito  
di tempo pietrificato in spazio  
di mutismo...  
Rifiorire può dunque il deserto del mare?

Ma no che si annusano e studiano  
gentili e teneri quasi  
– britannico lui lei fiamminga –  
e poi si buttano a trattare l'affare  
oggi che nemmeno è domenica<sup>201</sup>.

In questo componimento è chiara l'alternanza tra lo svolgersi dell'incontro tra le due figure e le considerazioni del poeta. I due sono osservati per cercare una risposta alla domanda iniziale, ovvero se possa «in una domenica dopo la guerra» «rifiorire il deserto del mare», questione che viene approfondita parallelamente all'accadere della scena. Lui chiede a lei di amarlo «a tutta forza con forza / di rivalsa per tutti questi anni» e così riaffiora il ricordo dei «primi tempi di guerra / quando le domeniche non erano / che blanda disperazione»; loro «si divorano con gli occhi, si / cercano si tendono le mani» e a questa

---

<sup>201</sup> *Ivi*, pp. 212-213.

vicinanza si contrappone il «braccio di mare» «per anni solitario», divenuto a causa di questa solitudine *attonito*, muto, «tempo pietrificato in spazio». Dopo aver esposto i termini della questione, Sereni ripete dunque la domanda: «rifiorire può dunque il deserto del mare?». La risposta è, però, negativa, il reale si sottrae alle speculazioni e fantasie del soggetto: non sono amanti quelli che vede ma due che «si annusano e studiano / gentili e teneri quasi / – britannico lui lei fiamminga – / e poi si buttano a trattare l'affare». La domenica dopo la guerra in cui sembra svolgersi la scena è, come dichiara l'autore, una suggestione letteraria, un «titolo rubato a un libro che non ho mai letto e che finirò col leggere per questo solo motivo, sapere se corrisponde a questo ricongiungimento supposto, su un largo arco di tempo nube screziata di oro vecchio e rame»<sup>202</sup> che non corrisponde, però, all'effettiva realtà «oggi che nemmeno è domenica». Dopo l'estraneità e l'isolamento che il conflitto ha comportato l'unica forma di contatto sembra essere quella degli affari, che solo lo scrittore può interpretare come relazione amorosa. La commistione di dimensione erotica e competizione commerciale era rappresentata anche nell'*Opzione*, soprattutto nei rapporti tra il narratore e «la bionda» ma qui il tema è, soprattutto, quello del fraintendimento, delle immaginazioni del soggetto in seguito al suo guardare.

186

Nel procedere della verifica del testo del '64, dopo il «colombiano ex-spagnolo» riappare il lussemburghese e Sereni si chiede come reagirà al suo guardarlo, se «si limiterà anche lui a scrutarmi per un istante e distoglierà lo sguardo su altri oggetti»<sup>203</sup> ma soprattutto si interroga sulla propria capacità di vedere: se prima, infatti, ne distingueva gli «occhi persino dolorosi dietro gli occhiali»<sup>204</sup> ora è incerto di riuscire a «coglierne il guizzo dietro l'ombreggiatura delle lenti». La domanda non ha, però, davvero ragione di essere posta perché la tensione del racconto è venuta meno e i modi dell'*Opzione* vengono richiamati per essere smentiti: «avrei dovuto capirlo che col lussemburghese la cosa non funzionava più la volta che lui si affannava a imbarcare su una fila di taxi una di quelle comitive precarie in vista di non so che luogo di delizie»<sup>205</sup>. Il personaggio qui ricompare negli stessi atteggiamenti con cui aveva fatto la sua prima apparizione, quando con «voce insinuante, esortante a un piacere proibito e sottile, incomprendibile ai più» consigliava «le bistrot, là on est tout à fait bien, spesa moderata, cucina ottima, genuina, posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico»<sup>206</sup>; l'io, però, non è più intimamente coinvolto nelle sue trame, ha un atteggiamento distaccato tanto che «al momento di infilarmi nel

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 161.

mezzo assegnatomi» saluta il lussemburghese con una battuta «Oui, mon général», che però non viene apprezzata («è parso seccato»). L'incomprensione, per quanto minima, porta il narratore a formulare diverse ipotesi («chissà, debbo avergli risvegliato qualche ricordo sgradevole», «oppure ha creduto di cogliere l'eco di uno scherno rimbalzato dalla faccenda dell'opzione, quasi che l'esito dell'affare fasullo avesse lasciato in me una traccia di disistima nei suoi confronti») che, però, presto non si riferiscono più alla situazione descritta ma danno luogo a un monologo interiore: i meccanismi che informavano il racconto sull'affare della Fiera non vengono più rappresentati ma commentati. Come con l'editore portoghese, Sereni sente qui il bisogno di ribadire la distinzione tra il pretesto da cui ha tratto origine la storia e il suo significato, in quanto anche il lussemburghese («vous aussi, mon général») sembra vittima dell'equivoco:

nemmeno lui ha capito che soddisfazioni o disappunti connessi con quei traffici rimangono in me come semplici episodi di storie vissute, sì anche da me, insieme ad altri, niente in me allude a situazioni o interessi che non riguardino un certo momento e il suo ricordo, solo un repentino calore accompagna il benessere del trovarsi, o ritrovarsi, insieme; e che di tutto questo importano, quando importano, le immagini che ne conservo – e più ancora le immaginazioni che ne derivo.

Se *L'opzione* inseguiva un impossibile presente, aspirava a essere «un organismo» per poi scoprirsi, inesorabilmente, testo scritto, qui se ne sottolinea soprattutto la natura fittizia; dietro la vicenda che gli era capitato di vivere a Francoforte, Sereni ipotizza «un altro senso, altri sviluppi, altri obiettivi e scioglimenti» e in funzione di questo «sottinteso intravisto o intuito» assume un «ruolo apparente»: «come dire di una scena i cui attori, mentre recitano una parte, ne vivono di fatto un'altra, su altro palcoscenico, in altra rappresentazione, su tutt'altro teatro». Questa moltiplicazione dei piani di raffigurazione era già del testo del '64: non solo cresceva progressivamente il sospetto che, per via della sua ossessione, il narratore fosse distaccato dalla realtà, ma la comparsa dello scrittore nel finale suggeriva l'ipotesi che l'intera vicenda avvenisse nelle pagine di un suo libro. La vertigine che nell'*Opzione* era vissuta e rappresentata in maniera drammatica, qui viene descritta senza eccessiva partecipazione («di tutto questo importano, quando importano, le immagini che ne conservo – e più ancora le immaginazioni che ne derivo»); l'io dice di essersi affezionato al suo ruolo «da un anno all'altro, da una replica all'altra», inoltre la ripetizione crea «una strana solidarietà», per cui «si improvvisavano amicizie, si fondavano attorno a un tavolo comunità provvisorie» ma bisognava fare attenzione «nel ritenerle o meno durature, oltre i fondali, dietro le quinte, su libere strade, all'aperto».

Questa recita continua si sviluppa sempre più secondo regole proprie e «da un anno all'altro, da una replica all'altra» il soggetto muta, «i ruoli si confondono», «da troupe si rinnova in tutto o in parte o addirittura si dissolva»; rimane, però, «sempre uno che nel passare da una recita all'altra, dall'uno all'altro ruolo – e per quanta bravura ci metta, anzi quanta più ce ne mette, per quanta ossessione abbia sofferto di entrare nella parte →»<sup>207</sup> non sa adattarsi alla trasformazione continua, rimanendo «attaccato con la memoria, guardandosi in uno specchio che di tanto in tanto gli torna davanti» all'incontro, seppur sfuggente, con l'altro, «a quel dato gesto o tono di voce o sguardo scambiato col partner (e chi dirà mai a chi, a quale partner, per quale allusione, è destinato quello sguardo, quel tremito di ciglia?)». Alla fine, però, «di questo teatro un poco alla volta cambiato permangono solo le maschere. Immutabili» e il narratore finisce «col crederci davvero a questo affollarsi di doppioni» e a «fondarvi sopra una teoria», con un procedimento simile a quello sviluppato, con una «casistica che nemmeno mi provo a ricostruire tanto era ingegnosa e complessa» in un certo libro di cui «per quanto mi sforzi non riesco a ricordarne l'autore, o meglio l'autrice perché mi pare si trattasse di una donna»<sup>208</sup>. «La faccenda dei doppioni» già annunciata all'«amico di Lisbona» ma il cui trattamento era stato rimandato («prima o poi ne parliamo»<sup>209</sup>) e che sembra sempre più il tema centrale del *Sabato tedesco* è, di nuovo, elusa, coperta da questo vuoto di memoria del soggetto: rimane solo l'allusione a quest'autrice che ha sviluppato la questione «in rapporto al mondo intero e all'esistenza in genere», a cui l'io «dichiara qui per intero il suo debito, di questa osservazione che tutto fa ritenere ripresa direttamente da lei senza purtroppo poterla citare»<sup>210</sup>.

Il rapporto tra arte e identità è, come la natura dell'intuizione nel racconto precedente, qualcosa che il narratore non riesce a definire ma che deve rappresentare nella concretezza del testo, là inseguendo il libro del futuro e qui rendendo conto, in forma un po' pirandelliana, ai suoi personaggi delle raffigurazioni che ne ha dato. Il tema della duplicità si riferisce, inoltre, all'inconsistenza dei rapporti all'interno del sistema capitalistico, in cui anche l'io si trova a vivere («dovrei piuttosto chiedermi fino a che punto non sia invece reciproca una simile impressione, se loro a loro volta non vedano in me, non il sosia, ma il doppione di qualcuno incontrato e frequentato in altri tempi, o anche l'anno scorso o due anni fa soltanto, qui o altrove»). Non solo l'arte è teatro ma anche l'esperienza stessa della

---

<sup>207</sup> *Ivi*, p. 214.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 215.

Fiera. Riaffiora, però, sempre la speranza, che era, si è visto, già dell'*Opzione*, che dietro gli affari possa celarsi una dimensione altra, un significato diverso: «chissà che a fingere di intavolare un qualunque dialogo, a simulare l'inizio di una trattativa qualsiasi non veda l'impressione dissolversi, un interesse riaccendersi, animarsi alla riproposta del vecchio gioco quella che sulla faccia di questo o di quello sembra adesso una maschera». A smentire questa illusione di vicinanza non interviene più la trama o i commenti dell'interlocutrice, bensì, come in *Domenica dopo la guerra*, lo stesso io: «parla di gioco l'inveterato istinto, mentre si tratta di lavoro»<sup>211</sup>.

### 3.3 «Il futuro che mai è stato»

Dopo aver ripercorso in prosa e in poesia i temi dell'*Opzione* e aver chiarito alcune ragioni della sua scrittura, il soggetto sembra finalmente in grado di raccontarne il proseguimento: la narrazione ritrova il presente e i riferimenti deittici alla scena che si svolge nel mentre in cui viene descritta. L'«io, o il suo doppio» è di nuovo al «Sammy's Bar»: «mi ritrovo seduto qui appunto la sera di un sabato, che è poi il giorno che la grande kermesse, giunta al suo giro di boa, sta avviandosi alla fine». Rispetto al passato il locale è *vecchio*, «ormai desueto, bazzicato soprattutto da gente del posto per lo svago del sabato sera, casuali e rapidi altri passaggi, magari per un'ultima bevuta prima di raggiungere la stanza dell'albergo». Il narratore rievoca («si è visto») la funzione che il bar aveva nell'*Opzione*, in cui «l'atmosfera del posto» «sembra favorire [...] intimità, tenerezze ed effusioni» ma che, per il solito equivoco tra sentimenti e affari, «in realtà è propizia, magari valendosi di queste, a un altro genere di confidenze, scambi clandestini di informazioni, traffici segreti, doppi giochi, spiate»; il fatto che ora il locale sia cambiato («lo era in quell'epoca lontana e secondo quelle pratiche venute in disuso») disorienta l'io («il luogo in altri tempi brulicante appare ora deserto, da chiedermi se non sia capitato qui o troppo presto o troppo tardi rispetto ad abitudini chissà come cambiate») che si riconforta alla vista di una «vecchia conoscenza» «immutata e immutabile»: l'«idolo di maiolica», il «piccolo Buddha» sempre uguale a sé nell'oscillare «meccanico della testolina» ed è chi lo guarda a darne un'interpretazione, a supportarlo «incoraggiante (divertiti, divertiti) oppure beffardo e minace (ma sì, spreca il tuo tempo, te ne accorgerai, vedrai che cosa ti aspetta)».

---

<sup>211</sup> *Ibidem*.

Per distrarsi dalla continua esegesi che la realtà sembra richiedere, il narratore ripensa alla «lettera che da qualche giorno ha in mente di scrivere»<sup>212</sup>, il cui testo viene riportato in corsivo alternato a brani in tondo in cui l'io torna a concentrare la propria attenzione sul bar e i suoi avventori. Non si tratta, come nel caso dello scritto indirizzato all'editore portoghese, di un materiale recuperato al fine di giustificare e illuminare alcune caratteristiche dell'*Opzione*, ma di un testo che sembra sorgere dalla situazione presente ed assolve ad una funzione in parte simile a quella che aveva il dialogo con il tu nel racconto del '64: rappresenta, cioè, il tentativo di creare una dimensione condivisa in cui verificare le proprie esperienze ed interpretazioni. Nel *Sabato tedesco*, però, come ha scritto Brioschi, «alla voce subentra, definitiva la scrittura»<sup>213</sup>, non c'è interazione in presenza ma solo a distanza e la seconda persona cui il narratore si rivolge cambia continuamente; non per questo, però, l'io smette di cercare il dialogo e, al contrario, «il momento della comunicazione è sempre in atto, tanto più tenace quanto più interiorizzato»<sup>214</sup>. La lettera che ora il soggetto scrive a Nefertiti, inoltre, non mira, come nel caso dei personaggi dell'*Opzione* o dei loro doppioni, a verificare i propri strumenti e presupposti, ma a riaffermare il valore della bellezza. Il sabato è, infatti, il giorno in cui «la grande kermesse, giunta al suo giro di boa, sta avviandosi alla fine»<sup>215</sup>: leopardianamente è ancora il momento della speranza, una speranza consapevole della delusione che la attende. In questo testo, dunque, Sereni non si limita a ritornare su un suo scritto precedente ma scorge ancora nelle cose una «promessa: nel senso che si avverte sempre una possibilità diversa, un altro modo di vita, un qualcosa di più pieno», «una potenzialità contraddetta o disdetta e tuttavia ritornante», «un'idea di omogeneità, di armonia, di accoglienza accomunante e solidale»<sup>216</sup>. Questa promessa racchiusa nell'esperienza sembra esperibile, ora, solo per via indiretta, attraverso la riflessione metapoetica o interlocutori lontani.

La distanza è ironicamente espressa nella lettera adottando la prospettiva di un ammiratore conscio dell'impossibilità della relazione («tanto lo so che non attacca»<sup>217</sup>) e del carattere «buffo o assurdo» di «parlarle o scriverle a questo modo [...] tanto più al giorno d'oggi che sempre meno si scrivono lettere, e di questo tipo poi!». I due sono, infatti, separati dalla differenza d'età («abolire per un attimo, ma proprio solo per un attimo, la

---

<sup>212</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>213</sup> F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 1034.

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 1036.

<sup>215</sup> *TP*, p. 216.

<sup>216</sup> Come dichiara l'autore a Ferretti nell'intervista riportata in apparato a *TP*, p. 462.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 216.



consapevolezza in me dei troppi anni che ci dividono»<sup>218</sup>), dalla lontananza, dato che «la bellezza, posto che esista e abbia un senso il suo nome, non sta di casa in nessuna parte specifica (nemmeno lei, Nefertiti, tanto che non so ancora dove indirizzarle questa lettera, se al Cairo o a Berlino o a Parigi), non è individuabile né localizzabile»<sup>219</sup>; e, infine, Nefertiti «quasi sicuramente appartiene alla specie degli esseri sempre in anticipo sui propri escrementi, sulla propria miseria»<sup>220</sup>.

La bellezza è qui intesa come la «forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' dovunque»<sup>221</sup> e la sua residua esistenza è, dunque, indagata nell'oscillazione tra il presente del bar e il dialogo a distanza con Nefertiti, come prima la possibilità della scrittura era sondata attraverso l'alternanza di materiali diversi, prose e poesie. Nel primo frammento di lettera l'autore dice di essersi «mosso abbastanza» nell'ultimo anno, di aver «viaggiato un po' in lungo e in largo sebbene non sia precisamente questa la *sua* inclinazione»: l'io si considera, infatti, un «cattivo viaggiatore, già gliel'ho detto una volta», perché non sa adeguarsi ai criteri estetici comuni e arriva a «trascurare meraviglie che mi passano sotto il naso e di fermarmi affascinato su cose che normalmente, a parlare in termini di sola bellezza, verrebbero giudicate insignificanti e tanto più risulterebbero tali se mi provassi a elencarle». Soprattutto il soggetto non condivide la retorica con cui viene ricordata la storia, «la pompa celebrativa un po' dovunque incombente» rispetto cui spicca la sobrietà di «uno sbarramento di travi incrociate» che «sulla strada di Mosca segna [...] il punto in cui si rompe e da cui defluisce l'onda dell'invasione» oppure «in un paese collinare del Vaucluse» l'«infagottato fantaccino, fuciletto in pugno, scarpe scalcagnate, elmetto acciaccato, imbrattato di tutto il fango di Verdun» che, «sbalzato da una mano maldestra (ma non poi tanto se nessuna idea glorificante l'aveva mossa, se nessuna vittoria in berretto frigio vi dispiegava le ali)», «sbucava dal carnaio a chiedere conto di tanta umiliazione, di tanta lordura, di tanto orrore: nient'altro che impietrita pena, vergogna su tutti noi».

Sul piano del «Sammy's Bar» una rivendicazione simile sembra essere mossa dalle «facce dimenticate» che «ti colgono di sorpresa, al punto che l'assurdità di quelle ricomparsa induce a supporre che si tratti di gente morta da un pezzo (ma perché proprio questi così di colpo?) e invece, chissà, vivono felici in qualche luogo della terra e caso mai, se a loro volta

---

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 218.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 220.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 219.

improvvisamente ti pensano, sei tu il morto e sepolto, a tua volta, per loro»<sup>222</sup>. Il problema del kitsch si incarna, invece, in «frau B.» che entra «in pelliccia colbacco e stivali dentro una folata di nevischio»:

a immagine e somiglianza della gioventù di lei, nello scintillio di lampade e specchiere la Garbo turbinante in un valzer di cristalli di neve strimpellato nel buio all'infinito al tempo del film muto. Suoni di valzer, la neve, la Garbo vorticante: indissociabili dal lontanissimo momento, imprecisato, di quando alla semplice coscienza di esistere si unirono il gusto e la voglia dell'esistenza.

L'unica cosa che sembra poter conservare «un fatto nuovo, un episodio annunciante una fase che rinnovi rinfreschi la vita», che lo faccia durare senza renderlo *melenso*, è «un motivo di musica [che] lo accompagni e lo porti», com'era il *bavardage* all'origine dell'*Opzione*. «L'omino di maiolica» che è, nella sua «impassibilità e ironia», un «maieuta, ma di sole immagini – omaggio suo personalissimo alla presente civiltà di simulacri andati in pezzi franando» porta, però, l'io a dubitare del «ronzio, ciarla, chiacchericcio di una volta» che parevano *salutari* «per certi effetti dinamici di ruote messe simultaneamente in moto non solo per me»; adesso, tuttavia, «l'interlocutrice di allora» è percepita come «lontana un secolo [...] tanto da figurarmela come una dama velata e taciturna», «mutevole nelle ombre che le passavano sul viso abbastanza per leggervi domande, pause e interruzioni, risposte al mio stesso monologo, a quella mescolanza a diretto di ipotesi su maneggi altrui, lacerti di confidenze, mezze confessioni». Il narratore arriva così a ritrattare la posizione che informava il testo precedente: «da vita che sembrava raccontarsi da sé? Si sa e si sapeva che tutto, o quasi, di quel tempo era sola apparenza – e tanto più bugiardo il racconto che ne seguiva». Eppure basta «l'irruzione di voci a un tavolo qui accanto improvvisamente affollato» a rievocare «per un attimo»<sup>223</sup> la validità di quell'atteggiamento, ribadito anche a Nefertiti subito dopo: «ancora non le ho parlato di certe voci pausate e ritmiche che di tanto in tanto mi tirano via o con cui mi sforzo di inseguire brani del mio vissuto. Sono scappatoie alla fissità che da qualche tempo mi ha preso. Come del resto, sebbene di tutt'altro tipo, la lettera che le sto scrivendo».

Interviene, allora, «la voce fuori campo di un qualche Agostino laico» a chiedere conto all'io delle sue contraddizioni:

sei ridotto male tu che a sbalzi e singhiozzo passi la vita in attesa di quegli stati certamente precari e di quei salti di qualità che non sono affatto tali, visto che lasciano le cose come stanno; mentre per il resto almeno un poco di curiosità non guasterebbe – e invece sbandi di giorno in giorno in rimozioni colpevoli o affondi nell'indifferenza e addirittura in una cecità agghiacciante. Con tutte le cose orribili che ogni giorno passano sulla terra e non vedi, o non vuoi vedere.

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 218.

Di nuovo viene messa in discussione l'*Opzione* che ruotava attorno alla ricerca, fallimentare, di uno «di quei salti di qualità» qui menzionati e di nuovo si torna sulle «rimozioni colpevoli», l'*indifferenza* e la *cecità*, il fatto di essere «poeta d'Occidente». Il narratore cerca di difendersi, ribadendo il suo impegno: «e dire che mai come ora mi sono interessato alle cose del mondo, anche se ne parlo il meno possibile e mi limito ad ascoltare, persino con avidità, le voci tra loro dissonanti che ne discorrono o ne affabulano. A cominciare dalla tua, Agostino»; ma, soprattutto, l'obiezione verte sul fatto che l'ideologia non è uno strumento efficace per descrivere l'esperienza: «è che se parliamo di sbalzi e singhiozzo le cose intorno a noi si svolgono in modo non meno sussultorio e si ha un bel cavarne un disegno tutto coerente e chiaro, sarà sempre un disegno in negativo e tutt'al più ingegnoso nel congetturare in negativo». L'io certo si preoccupa particolarmente dei suoi «cali di tensione e della qualità del respiro»<sup>224</sup> ma chiede al suo accusatore:

dimmi allora quando e dove nel mondo tale qualità si manifesta in modo davvero lampante e soprattutto continuo, se non sia invece rintracciabile tra i barlumi di qualche solitudine eccitata che se appena si elettrizza tende a farsi accogliente, accomunante e solidale; che reclama presenze e convivenze o anche solo le immagina, sicché una battuta, uno scoppio d'allegria, uno sguardo di intesa, una stretta di mano agiscono sulla casualità e la trasformano in necessità ed evidenza, aprono cunicoli, camminamenti, vie d'accesso dall'euforia alla gioia: tanto che se qualcuno, che abbia condiviso con noi quei barlumi, mostra di averli dimenticati o di considerarli insignificanti, questo ci sembra un tradimento e se ne esce umiliati come di un abbaglio che è stato soltanto nostro. Momenti, indizi di uno stato cui si vorrebbe dare un nome, se tutti i nomi disponibili – convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione... – non ne dicessero l'improbabilità col loro suono di abuso. Non rimane che questo: la festa. Perché, anche se non coglie nel segno, all'istantaneità che rinfocola la vita unisce la propria precarietà, il presagio della propria fine<sup>225</sup>.

La pienezza dell'esperienza è, sempre, rappresentata da Sereni come la riattivazione di elementi che sembravano inermi e che invece si riuniscono in una costellazione significativa. Si tratta di momenti improvvisi e inattesi, in cui oggetti o gesti quotidiani rendono evidente la possibilità «di omogeneità, di armonia, di accoglienza accomunante e solidale» latente nelle cose, di cui parlava Sereni nell'intervista a Ferretti. È quello che avviene nella *Spiaggia* in cui le «toppe solari» diventano «toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce» o ancora nel finale dell'*Opzione*:

io mi fermo qui dopo che tutti se ne sono andati e invece di questo gran sole c'è nebbia sulla Zeil come qualche sera fa e l'aria è pungente del primo freddo, ma in alto, molto più in alto della nebbia la fosforescenza d'un quadrante illuminato, prismi, triangoli, cerchi di luce riproiettati dal basso simulano un grande luna-park, una cattedrale, un gigantesco albero natalizio nella dimensione del nord e dell'inverno e allora ci sarà un incontro del tutto imprevisto, tutto entrerà in una congiuntura nuova e abbagliante, intendendo per «tutto» quello che sai, i mozziconi e le braci di quello che sai, che in sé non è niente o è appena un

---

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>225</sup> *Ivi*, pp. 219-20.

freddo disordine di cose indifferenti e slegate, prenderebbe un segno diverso e forse stimolante, oh non per tanto...<sup>226</sup>

Nel *Sabato tedesco* la possibilità di usare le parole che Zanzotto definisce «non più seriamente pronunciabili» è esplicitamente messa in relazione con questa fiducia nell'improvvisa trasformazione della *casualità* in «necessità ed evidenza». Termini come *gioia* o *fiesta* («convivio, simposio, assemblea, comunità, riunione») che non è pur nella loro imprecisione dicono i «monconi di miti»<sup>227</sup> che stanno al fondo dell'esperienza e che sono anche la base della condivisione e della comunicazione, per cui il dimenticarli «ci sembra un tradimento».

Tuttavia, quando il narratore torna a rivolgersi a Nefertiti, scusandosi per l'interruzione («ho avuto un breve scambio di idee e per questo ho interrotto la lettera»), questa fiducia nei nomi sembra incrinarsi. Sereni torna a raccontare un episodio a cui aveva dedicato il brano *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale*: il fatto cioè che «i nomi (tra i quali il mio) corrispondenti ai posti a ciascuno assegnati figuravano incisi su targhe sostenute da paletti di ferro, oppure, a seconda della collocazione, infisse nel muro delimitante quello spazio privilegiato» dando, così, l'impressione di «una sfilata di croci, oppure, dalla parte del muro, di loculi, forni da camposanto, colombaie cemenziali»; dalla primavera all'autunno, però, le piante rampicanti, «una cascata di un bel verde squillante, un arazzo compatto e fitto di foglie» occultavano queste targhe un po' macabre. Mentre nel testo degli *Immediati dintorni* la descrizione di questa situazione e di una battuta fatta da un amico di passaggio forniva lo spunto per una riflessione sul valore simbolico delle piante, qui l'autore si concentra soprattutto sui nomi «momentaneamente inselvati, che la versatilità dell'arazzo vegetale avrebbe di lì a qualche mese gloriato con i colori dell'autunno per restituirli infine alla loro nudità col ritorno dell'inverno»; pur risentendo degli effetti del ciclo stagionale, le parole incise sulle targhe non partecipano della vitalità delle piante ma al contrario «vivevano per sé sole là sotto, ardevano dissociate dalle persone e dai relativi destini, non diversamente dalle fiammelle commemorative, eternanti e obliteranti insieme, nell'ombra tra due date». I nomi mostrano, così, la loro distanza dalle cose e, in particolare la loro l'incapacità di ricordare i morti senza cadere nella retorica: «ma questi – mi dico – sono tempi roditori e torna presto in enfasi la carità»<sup>228</sup>.

---

<sup>226</sup> TP, p. 187.

<sup>227</sup> A. ZANZOTTO, *Gli strumenti umani*, cit., p. 42.

<sup>228</sup> TP, p. 220. Sereni inserisce qui due versi che aveva trascritto in una lettera a Fortini datata 15 settembre 1975 (V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, cit., p. 42).

Come spiega la riflessione in tondo che segue, se «la carità. Gira su sé stessa e si svia. E così l'ironia e l'allegria, viatico a quella che impropriamente si chiamò la bellezza e che oggi, esausta, spende in kitsch (la Garbo vorticante, la stella dell'Asia...) le sue ultime risorse»<sup>229</sup> ciò avviene perché «alla primitiva emozione si sostituisce non il ricordo ma l'uso smodato e ripetitivo di questo»<sup>230</sup>. Come ha notato Brioschi, tutto *Il sabato tedesco* ruota attorno alla capacità della memoria di «annodare i fili dell'esperienza»<sup>231</sup>, dato che questa non sembra più, come nell'*Opzione*, sorretta dalla tensione verso un centro capace di illuminarne il significato complessivo. Per questo, è attraverso il riesame dei materiali del passato che il racconto può continuare, anche se in forme meno compatte: la dimensione metanarrativa è funzionale alla verifica che il ricordo sia prolifico e non stanca ripetizione, così che la parola possa ancora esprimere «il tema della *festa*, della *bellezza*, della *poesia* come “facoltà accomunante”, come forma residua di vitalità che reintegra e *rinforca* l'esistenza»<sup>232</sup>.

Le riflessioni del narratore vengono interrotte da «quelli dell'altro tavolo, tedeschi, parlano e parlano, brindano ripetutamente, baldoriano. Ogni tanto qualcuno guarda dalla mia parte» e dal ricordo di come «uno di noi» «un po' bevuto, alquanto su di giri» si era rivolto «a un tale» in condizioni simili, «farfugliando, straparlando italo inglese», utilizzando un'improbabile lingua, «*uoteczzeduinnònt*», che era risultata, però, efficace dato che «tra nottambuli ci si intende sempre». L'io non è tuttavia dell'«umore per imitare adesso» quei tempi passati e torna a concludere il suo ragionamento:

È vero. Cade l'ironia e vien meno il coraggio.  
Cade l'allegria e interviene la nausea; e con la nausea l'abietta pietà di sé.  
Subentra a imbruttire e sporcare ogni cosa la paura.

Il discorso, qui, è reso particolarmente serrato dall'uso degli a capo e dalle figure retoriche: l'anadiplosi di *nausea*, l'anafora di *cade*, seguita dall'omoteleuto *ironia*, *allegria*, e dalla ripetizione di *vien* incluso in *interviene*. Il soggetto pare, così, aver esaurito le proprie risorse, perso il *coraggio*, l'*allegria* e l'*ironia* e rimasto solo con *nausea*, «abietta pietà di sé» e *paura*. A farlo uscire da questa *empasse* interviene, di nuovo, il presente del «Sammy's bar» e il rumore dei tedeschi al tavolo a fianco:

<sup>229</sup> TP, pp. 220-21.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 221.

<sup>231</sup> F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 1034.

<sup>232</sup> *Ivi*, p. 1036.

cosa poi avranno quelli là da guardare dalla mia parte, e ridere. Tra un po' mi secco definitivamente e vado a chiederglielo.

Ma no. Uno di loro si alza, viene verso di me con un calice in mano, e chinandosi in un italiano discretamente corretto esordisce: – Venga a bere un poco con noi, prego. Non ci piace vederla così solo —<sup>233</sup>

Come spesso nel corso di questo testo si produce «un incontro umano di carattere anche collettivo» proprio «nel momento stesso in cui esso pare impossibile»<sup>234</sup> e questa volta l'io non ha bisogno di imitare la lingua incomprensibile degli altri, ma questi parlano la sua in modo «discretamente corretto». Il narratore può allora concludere la sua lettera «addio dunque, Nefertiti, o arrivederci in un'altra era, passata o futura, caso mai un qualche sortilegio della macchina del tempo mi facesse sbarcare dove fossi certo di trovare in ogni caso lei» e immergersi completamente nel presente della Fiera.

Subito dopo, dunque, lo ritroviamo accanto all'«amico di Lisbona» con cui si instaura finalmente un dialogo: «dia retta, senhor – dice l'amico di Lisbona – togliamoci una volta tanto di qui, venga a fare quattro passi dalla parte del fiume. Mi è passata ogni voglia di illustrargli la mia teoria sui doppioni; e del resto lui sembra ritenersi soddisfatto di quanto già gli ho detto nel togliergli dal volto la maschera colombiana». I due scampano, così, al «cerchio magico, che dopo tutto non è che il tracciato dell'abitudine» e possono visitare «la città vera, della quale per tanti anni abbiamo contemplato solo il profilo verticale e le cui luci notturne valevano solo a orientarci verso i tre o quattro luoghi che appunto l'abitudine impone», riappropriandosi dei luoghi e della propria identità: «eccoci dunque tra la gente, tornati gente anche noi, non è vero senhor?»<sup>235</sup>. Si ritrovano circondati dalle persone e il «flusso di distinti nell'indistinto» provoca nell'io, come sempre,

uno spirito solidale, una smania giuliva, quasi si corresse tutti assieme, se non a un imbarco come qui, a uno spettacolo, una fiera, un avvenimento insolito. È la folla, senhor, – dice l'amico portoghese – folta di tutto l'imprevisto, di tutto il caso, accorrente a tutti gli incontri, divinazione di un domani avventuroso. Eh sì, – dico io – la folla, che indubbiamente è femmina. E femmina è la città, ma anche foresta per nostra delizia, smarrimento e dolore.

Un mistero, oppure una gran febbre, senhor?

L'una e l'altra direi.

Lungo il fiume, lontano dai padiglioni della Fiera, ritorna l'aroma dell'Opzione: la dimensione collettiva, il dialogo con un tu presente sulla scena, l'imprevisto, il caso, la tensione alla «divinazione di un domani avventuroso», il mistero che è anche febbre, la tentazione di una «*reductio ad unum* (un tema sul quale ci si capisce facile tra latini) o meglio *ad unam*»<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> TP, p. 221.

<sup>234</sup> M. FORTI, *Sereni narratore: "L'opzione" e il "Sabato tedesco"*, cit., p. 55.

<sup>235</sup> TP, p. 221.

<sup>236</sup> *Ivi*, p. 222.

## L'amico portoghese

sorride allusivo, appena malizioso. Sa che in quella formula c'è molto del nostro passato, chiunque può leggerci, discernervi con certezza quanto gli ha dato pregio in fatto di reattività, attaccamento all'esistenza, amore dell'ignoto, e quanto invece lo ha condannato e maledetto per estraneità, sbadataggine, indifferenza: la nostra particolare personale vicenda nella quale – come in un film degli anni Trenta, e a parte il lieto fine – qualunque piega, anche la più efferata, prendessero intorno le cose, una squisita coscienza incantata di sé ci assicurava che ne saremmo usciti come da un sogno angoscioso portandone in salvo l'anima<sup>237</sup>.

Il discorso continua nei versi della *Malattia dell'olmo* che descrivono la stessa scena «in riva al fiume», con la gente che «cammina in allegria» e l'io che dialoga con un tu:

Se ti importa che ancora sia estate  
eccoti in riva al fiume l'albero squamarsi  
delle foglie più deboli: roseogialli  
petali di fiori sconosciuti  
e a futura memoria i sempreverdi  
immobili.

Ma più importa che la gente cammini in allegria  
che corra al fiume la città e un gabbiano  
avventuratosi sin qua si sfogli  
in un lampo di candore.

Guidami tu, stella variabile, fin che puoi...  
– e il giorno fonde le rive in miele e oro  
le rifonde in un buio oleoso  
fino al pullulare delle luci.

Scocca

da quel formicolio  
un atomo ronzante, a colpo  
sicuro mi centra  
dove più punge e brucia.

Vienmi vicino, parlami, tenerezza  
– dico voltandomi a una  
vita fino a ieri a me prossima  
oggi così lontana – scaccia  
da me questo spino molesto,  
la memoria:  
non si sfama mai.

È fatto – mormora in risposta  
nell'ultimo chiaro  
quell'ombra – adesso dormi, riposa.

Mi hai

tolto l'aculeo, non  
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei  
in sogno con lei precipitando già<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> *Ivi*, pp. 222-23.

<sup>238</sup> *Ivi*, p. 223.

Mentre la prosa mostra il riaffiorare del passato con quanto «ha dato pregio in fatto di reattività, attaccamento all'esistenza, amore dell'ignoto» e quanto, invece, «ha condannato e maledetto per estraneità, sbadataggine, indifferenza», la poesia commenta questo ritorno, collegandolo più esplicitamente alle circostanze in cui si dà. La domanda con cui si aprono questi versi «se ti importa che ancora sia estate», pongono il problema della pienezza dell'esistenza e del suo valore ora che sembra sempre più perdersi, tanto che l'*albero*, che spesso ha il compito di ricordare al poeta la possibilità di un'esperienza più piena, inizia a *squamarsi* nell'indifferenza generale («ma più importa che la gente cammini in allegria»). Sereni invoca, dunque, la guida della «stella variabile», ovvero di una stella che non ha «splendore costante», che «non conserva sempre la stessa grandezza visuale apparente, ma in un periodo regolare che va da qualche giorno a oltre un anno, la *sua* grandezza assume valori diversi»<sup>239</sup>: di fronte al darsi frammentario dell'esperienza, la poesia deve, infatti, sapersi adattare, avere la forza di attraversare la speranza e la disillusione, l'afasia e la fiducia nei propri strumenti. E la sfida avviene già lungo il Meno quando il «giorno fonde le rive in miele e oro / e le rifonde in un buio oleoso» e dalle luci *scocca* «un atomo ronzante», la possibilità luminosa che la casualità si trasformi ancora una volta in «necessità ed evidenza», aprendo «cunicoli, camminamenti, vie d'accesso dall'euforia alla gioia». Questo richiede uno sforzo da parte del soggetto che deve mettersi in gioco, sopportare lo strazio della gioia-poesia e il poeta non ne sembra più in grado: la *vita* è ancora lì ma sta lentamente venendo meno («fino a ieri a me prossima / oggi così lontana») e l'io vorrebbe abbandonarvi, annullandosi senza «lo spino molesto, / la memoria» che «non si sfama mai». Nemmeno questo è, però, veramente possibile, come dice l'immagine mutuata da Char: «mi hai / tolto l'aculeo, non / il suo fuoco»,

Di fronte alla difficoltà nell'affrontare la pienezza dell'esperienza, il compagno portoghese risponde riproponendo la confusione tra affari e sentimento («l'effetto sganciato dalla causa, il calore indotto dalla tecnica della lusinga») e indicando questa come unica dimensione auspicabile:

capisco – commenta l'amico di Lisbona; e qui, mano tesa, dita riunite, palme rivolte in basso, arriva la toccatina fatidica, questa volta un poco sotto la cintura – è una geisha che fa al caso suo adesso, una libellula, una falena, una illusionista. Perché è questo che conta, non è così? l'effetto sganciato dalla causa, il calore indotto dalla tecnica della lusinga... Senza offesa per quelle brave dispensatrici di sogni, né per lei, meu amigo, provi un po' a chiedere se non è così agli esperti dell'arte di piacere e della simulazione del reciproco: ai public relations men<sup>240</sup>.

<sup>239</sup> Questa definizione tratta da F. Flora, *Astronomia nautica* (Milano, 1964) sarebbe dovuta comparire in epigrafe ad una successiva edizione di *Stella variabile* (V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, cit., p. 268).

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 224.



In questo complesso intreccio di speranza e disillusione, memoria e o rischio di oblio, tentativo di espressione e crisi dell'esperienza, la prosa sembra essere un mezzo che sopporta meglio il dubbio radicale sul senso dell'arte, mentre la poesia che qui dialoga con i brani prosastici si fa portatrice di una visione più negativa e scettica. La prosa è, del resto, la forma preferenziale in cui l'autore esprime le proprie riflessioni di poetica e spesso nasce dalla riconsiderazione di episodi prima affrontati in versi: è il modo in cui Sereni coltiva «una consapevolezza tutta interna al processo coscienziale in cui l'atto creativo trova la sua gestazione»<sup>241</sup>. Non solo, però, ha una più spiccata tendenza autoriflessiva ma tendenzialmente istituisce una diversa relazione col negativo, col vuoto. In fondo, se *Gli strumenti umani* si chiudevano, seppur problematicamente, con la speranza utopica del *parleranno*, *L'opzione* si costruiva attorno alla ricerca fallimentare del libro del futuro e si concludeva con la constatazione dell'incapacità della scrittura di restituire l'esperienza presente, perché «nel momento in cui lo uomini, è già passato». Di fronte a questa verità non restava che smettere di scrivere, «*caedere manus*»<sup>242</sup>: ritornare su quello scritto, ripartire da una tale conclusione non significa, perciò, supporre «di ritrovarvi qualcosa di perduto» ma piuttosto «di non avuto»:

non speranze inattuate, progetti delusi, intenzioni andate a vuoto; ma un fruscio di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori divaricanti strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti. Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quel senso o in quell'altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare saltuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato<sup>243</sup>.

Tra le pieghe della scrittura non si cerca più la soluzione del mistero ma le possibilità inesprese, si rende conto delle proprie mancanze, degli oblii, dei doppioni, si ritrovano parole come festa, bellezza, carità: si crea «l'autentico incontro dove dal dubbio, dalla reticenza fiorisce la proliferazione dei significati»<sup>244</sup>. Certo il «futuro che mai è stato» è diverso da quello intravisto nella *Spiaggia* e l'orchestrazione del *Sabato tedesco* non è il «piccolo compatto, scintillante capolavoro»<sup>245</sup> che era *L'opzione*: anche la prosa, come la poesia, è «divorata dalle termiti dell'annichilimento»<sup>246</sup> ma anche questa forma riesce, in alcuni casi, a descrivere con efficacia «il colore del vuoto»:

la terrazza esterna dell'albergo. Soleggiata ma perfettamente vuota con le bianche troppo bianche volute trafori ricami della ringhiera delle seggiole dei tavoli su cui alcune bevande

<sup>241</sup> F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 1038.

<sup>242</sup> *TP*, p. 189.

<sup>243</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>244</sup> F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 1036.

<sup>245</sup> Come ha definito il racconto Giovanni Raboni nell'introduzione a *TP*, p. XVII.

<sup>246</sup> F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, cit., p. 192.

consumate solo in parte, derelitte, filtrano la luce settembrina, o di ancora settembrino ottobre, e garofani bianchi e vermigli accoppiati o disposti in simmetria rivelano quanto può essere freddo e fiammante, dunque spettrale, un garofano<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> *TP*, p. 224.

## Bibliografia

- L. BALDACCI, *Vittorio Sereni, un esempio di continuità poetica*, "Epoca", 17 ottobre 1965, pp. 140-42.
- A. BANFI, *Sulla conoscenza intuitiva*, a cura di G.D. NERI, "Aut aut", 1954, n. 49, pp. 363-76.
- R. BARTHES, *Littérature littéraire*, in ID., *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 63-70.
- É. BENVENISTE, *De la subjectivité dans le langage*, in ID., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 258-66.
- É. BENVENISTE, *Le langage et l'expérience humaine*, in ID., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 67-78.
- É. BENVENISTE, *L'appareil formel de l'énonciation*, in ID., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 79-88.
- S. BERNARD, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- A. BERTOLUCCI *et al.*, *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, con due interventi di C. SEGRE e L. LUMBELLI, Parma, Pratiche editrice, 1981.
- A. BERTOLUCCI, V. SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. PALLI BARONI, prefazione di G. RABONI, Milano, Garzanti, 1994.
- M. BLANCHOT, *Le journal intime et le récit*, in ID., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 271-79.
- M. BOERO, *La grana della voce. Ritmo e intonazione negli "Strumenti umani"*, "Stilistica e Metrica Italiana", 6, 2006, pp. 177-98.
- G. BONFANTI, "L'opzione" dopo "Gli strumenti umani", "Palatina", IX, n. 31-32, Luglio-Dicembre 65, pp. 123-27.
- P. BONFIGLIOLI, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, "Il Verri", II, 1958, 4, pp. 34-54.
- W.C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1983 [1961].
- J.L. BORGES, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, in ID., *Prosa completa*, Barcelona, Bruguera, 1985, vol II, pp. 163-173.

- F. BRIOSCHI, *La prosa e la poesia: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in V. PISANI et al., *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a M. Vitale*, vol II, Pisa, Giardini Edizioni, 1983, pp. 1027-38.
- P. BROOKS, *Reading for the Plot. Design and Intention in Literature*, Cambridge (Mass)-London, Harvard University Press, 1992.
- F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982.
- A. CAMUS, *La chute*, Paris, Gallimard, 1956.
- G. CAPRONI, *Le risposte di Vittorio Sereni*, in S. AGOSTI et al., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno Milano 28-29 Settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 11-14.
- L. CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni*, in ID., *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 455-68.
- R. CHAR, *Poesie e Prosa*, traduzione di V. SERENI e G. CAPRONI, introduzione di G. CAPRONI, Milano, Feltrinelli, 1962.
- S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978.
- G. CONTINI, *Montale e "La bufera"*, in ID., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 77-94.
- J. CORTÁZAR, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Mexico City, Siglo Veintiuno, 1968 [1967].
- G. DEBENEDETTI, *Sereni*, in ID., *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 225-40.
- VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di M. RAMOUS, introduzione di G.B. CONTE, commento di G. BALDO, Venezia, Marsilio, 1998.
- W. FAULKNER, *The bear*, in ID., *Go down, Moses*, New York, Random House, 1990 [1942], pp. 106-79.
- A. FO, *Un'intervista a Vittorio Sereni*, in *Studi per Riccardo Riboli. Scritti di filologia, musicologia, storia*, a cura di F. PIPERNO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, pp. 55-75.
- M. FORTI, *Sereni narratore: "L'opzione" e il "Sabato tedesco"*, in S. AGOSTI et al., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno Milano 28-29 Settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 47-58.

- F. FORTINI, *Vittorio Sereni*, in ID., *Poeti italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1980 [1977], pp. 153-59.
- F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 96-149.
- F. FORTINI, “*Gli strumenti umani*”, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 172-189.
- F. FORTINI, “*Un posto di vacanza*”, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 189-203.
- F. FORTINI, *Oltre il paesaggio*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 179-84.
- F. FORTINI, *Ancora per Vittorio Sereni*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 185-207.
- G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- M.A. GRIGNANI, *Le sponde della prosa di Sereni*, “*Poliorama*”, n. 2, Dicembre 1983, pp. 121-44.
- M. GUGLIELMINETTI, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, 1967.
- D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, in S. AGOSTI et al., *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del convegno Milano 28-29 Settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 21-32.
- I. KANT, *Critica della ragione pura*, traduzione di G. GENTILE, G. LOMBARDO-RADICE, introduzione di V. MATHIEU, Bari, Laterza, 2007.
- P. LEJEUNE, *Comment finissent les journaux*, in ID., *Genèses du Je. Manuscrits et autobiographie*, a cura di P. LEJEUNE e C. VIOLLET, Paris, CNRS Editions, 2000, pp. 209-38.
- P. LEJEUNE, *Continu et discontinu*, in ID., *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 73-90.
- L. LENZINI, *Le distanze dalla prosa: “Il sabato tedesco” di Vittorio Sereni*, in ID., *Interazioni tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, pp. 111-36.
- L. LENZINI, *Verso la trasparenza*, “*Poetiche*”, 3, 1999, pp. 495-529.
- P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 359-86.
- P.V. MENGALDO, *Vittorio Sereni*, in ID., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2009 [1978], pp. 745-52.

P.V. MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 357-76.

P.V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 377-86.

P.V. MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia*, in ID., *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 125-29.

P.V. MENGALDO, *Note sul Diario d'Algeria*, "Poetiche", 3, 1999, pp. 365-77.

P.V. MENGALDO, *Tempo e memoria in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 220-38.

P.V. MENGALDO, "La spiaggia" di Vittorio Sereni, in ID., *La tradizione del novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 238-54.

M. MERLEAU-PONTY, *Le doute de Cézanne*, in ID., *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966 [1948], pp. 15-33.

E. MONTALE, *Gli strumenti umani*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, pp. 328-33.

E. MONTALE, *Parliamo dell'ermetismo*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, pp. 558-61.

E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI E G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980.

R. NISTICÒ, *Sogno reale e sogno prospettico. Appunti per una retorica del sogno in Vittorio Sereni*, in *Il sogno raccontato*, Atti del convegno internazionale di Rende, 12-14 novembre 1992, a cura di N. MEROLA e C. VERBARO, Vibo Valentia, Monteleone, 1995, pp. 247-68.

A. PARRONCHI, V. SERENI, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. COLLI, GIULIA RABONI, prefazione di GIOVANNI RABONI, Milano, Feltrinelli, 2004.

P.P. PASOLINI, *Dialogo con Pasolini. Scritti 1927-1984*, a cura di A. CADIOLI, introduzione di G.C. FERRETTI, Roma, L'unità, 1985.

F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2000.

- G. PIOVENE, *Un traguardo nuovo per la poesia italiana*, "Successo", maggio 1966, pp. 24-25, 114.
- M.F. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a cura di R. FARANDA, P. PECCHIURA, Torino, Utet, 1979.
- G. RABONI, *L'opzione*, "Aut Aut", n. 86, Marzo 1965, pp. 61-62.
- G. RABONI, *Per Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti*. Luino, 25-26 maggio 1991, a cura di D. ISELLA, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1992, pp. 41-49.
- G. RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005.
- L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*. Vol. II *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale; la subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- B. RICHARDSON, *Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others*, "Narrative", 9, n. 2, maggio 2001, pp. 168-75.
- B. RICHARDSON, *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2006.
- A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris, Les éditions de Minuit, 1955.
- U. SABA, *Diario d'Algeria*, in ID., *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, saggio introduttivo M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001, pp. 999-1002.
- U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. GIBELLINI, Milano, Archinto, 2010.
- L. SCORRANO, *Dantismo trasversale di Sereni*, "L'Alighieri. Rivista bibliografica dantesca", XL, luglio-dicembre 1999, pp. 41-76.
- G. SEFERIS, *Poesie*, a cura di F.M. PONTANI, Milano, Mondadori, 1963.
- V. SERENI, *Un congresso di editori*, "Questo e altro", 1, 1962, pp. 140-41.
- V. SERENI, *Lettera ad un editore portoghese*, "Questo e altro", 1, 1962, pp. 141-44.
- V. SERENI, *Letture preliminari*, Padova, Liviana Editrice, 1973.
- V. SERENI, *Poesia per chi?*, "Rinascita", a, 32, n. 37, 19 settembre 1975, pp. 21-22.
- V. SERENI, *Il musicante di Saint-Merry*, introduzione di P.V. MENGALDO, Torino, Einaudi, 2001 [1981].

- V. SERENI, *Per "una umanità rinnovata": una lettera inedita di Vittorio Sereni*, "Letteratura italiana contemporanea", viii, 22, settembre-dicembre 1987, pp. 115-119.
- V. SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, introduzione di G. LONARDI, commento di L. LENZINI, Milano, Rizzoli, 1990.
- V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per le scuole*, a cura di D. ISELLA, C. MARTIGNONI, Luino, Nastro & Nastro, 1993.
- V. SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di D. ISELLA, Milano, Mondadori, 1995.
- V. SERENI, *Scritture private con Fortini e Giudici*, Bocca di Magra, Edizioni Capannina, 1995.
- V. SERENI, *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1996.
- V. SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di GIULIA RABONI, introduzione di GIOVANNI RABONI, Milano, Mondadori, 1998.
- V. SERENI, *Il lavoro del poeta*, "Poetiche", 3, 1999, pp. 331-51.
- V. SERENI, *Frontiera; Diario d'Algeria*, a cura di G. FIORONI, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, 2013.
- V. SERENI, *Ognuno riconosce i suoi*, in ID, *Poesie e prose*, a cura di GIULIA RABONI, con uno scritto di P.V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1006-1014.
- V. SERENI, G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di G. PALLI BARONI, Milano, Archinto, 2013.
- L. SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, "Studi linguistici italiani", XXXI, 2005, pp. 3-32.
- N. TEDESCO, *Frustrazione esistenziale e rivalsa etica nel nuovo "parlato" di Vittorio Sereni*, in ID, *La condizione crepuscolare: saggi sulla poesia italiana del Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1970, pp. 237-71.
- E. TESTA, "Sur la corde de la voix". *Funzioni della deissi nel testo poetico*, in *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, a cura di U. RAPALLO, Genova, Il melangolo, 1986, pp. 113-46.
- T. TODOROV, *Typologie du roman policier*, in ID., *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 55-65.
- G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. OSSOLA, Milano, Mondadori, 2009.



W.C. WILLIAMS, *Poesie*, tradotte e presentate da C. CAMPO, V. SERENI, Torino, Einaudi, 1967 [1961].

A. ZANZOTTO, *a.v. Giuseppe Ungaretti*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di V. BRANCA, Torino, Utet, 1973, vol. III, pp. 552-58.

A. ZANZOTTO, *Vita di un diario*, in ID., *Racconti e prose*, introduzione di C. SEGRE, Milano, Mondadori, 1990, pp. 114-17.

A. ZANZOTTO, *Gli strumenti umani*, in ID., *Scritti sulla letteratura*. Vol. II *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 2001 [1994], pp. 37-49.



<b>Introduzione</b> .....	<b>1</b>
<b>I. «Trouver une langue»</b> .....	<b>9</b>
1. Gli immediati dintorni .....	9
1.1 «Come gettare un seme, e aspettare che spunti la pianta».....	9
1.2 La lingua della prosa o l'accento .....	18
2. I Diari d'Algeria .....	19
2.1 L'Algeria .....	19
2.2 Il diario in versi.....	21
2.3 Il diario in prosa .....	28
3. Il Male d'Africa.....	55
3.1 La sconfitta.....	55
3.2 «Un peso d'anni andati a male».....	58
3.3 La voce della coscienza .....	60
3.4 Pulsione erotica e sogno .....	66
3.5 «Tutti, lui compreso, erano in attesa di un epilogo» .....	74
<b>II. «Nel momento in cui lo avverti e lo nomini è già passato»</b> .....	<b>81</b>
1. Le voci.....	84
1.1 L'io e il tu .....	84
1.2 I personaggi.....	86
1.3 Il racconto intercalato.....	88
2. La trama .....	90
2.1 Un mistero totalizzante .....	90
2.2 La perla che si sfilava.....	95
2.3 Un narratore incerto .....	100
3. Il tempo .....	103
3.1 Tempo, esperienza e scrittura .....	103
3.2 Ritorni.....	109
3.3 Il presente.....	113
4. Il dialogo-monologo .....	117
4.1 Il parlato .....	117
4.2 Il dialogo-monologo .....	124
4.3 Vista e udito .....	130
<b>III. «È il teatro di sempre, è la guerra di sempre»</b> .....	<b>135</b>
1. «Non essere più uno scrittore... Finisce la vita per questo?» .....	135
1.1 Il controcanto della gioia .....	135
1.2 «I nomi si ritirano dietro le cose».....	140

1.3	«Felicità del sùghero abbandonato / alla corrente».....	148
2.	<i>Ventisei</i> .....	156
2.1	Il ritorno .....	156
2.2	Il viaggio .....	159
2.3	La scrittura .....	167
3.	<i>Il sabato tedesco</i> .....	171
3.1	«Era te lo ricordi la fine dell'estate».....	171
3.2	Prosa e poesia .....	174
3.3	«Il futuro che mai è stato».....	189
	<b>Bibliografia</b> .....	<b>201</b>